

¿UN METATEATRO AUDITIVO?



JUEGOS METADRAMÁTICOS Y RUPTURAS EN EL TEATRO BREVE DEL SIGLO DE ORO



Grabado para *El retablo de las maravillas*

Bajo la dirección de:

Prof. Dr. Marco Kunz

Facultad de Letras
Sección de Español
Junio 2013

Adrián Fernández González
Rte Aloys-Fauquez 87 bis
1018 Lausanne
adrian.fernandezgonzalez@unil.ch

A aquellas personas que me impidieron bajar del escenario.

"Une pièce de théâtre doit être le lieu
où le monde visible et le monde invisible
se touchent et se heurtent."

Arthur Adamov

Índice

1. PRÓLOGO.....	4
2. DENTRO DEL TEATRO BREVE: EL ENTREMÉS Y SU TRAYECTORIA	6
2.1. ITINERARIO ENTREMESIL.....	6
2.2. FUNCIONES Y CARACTERÍSTICAS DEL ENTREMÉS	9
3. ¿THEATRUM MUNDI O METATEATRO?	15
3.1. EL METATEATRO: ENSAYO DE DEFINICIÓN	15
3.2. EJES POSIBLES DE ANÁLISIS METATEATRAL	20
3.3. COMENTARIOS PRELIMINARES SOBRE EL CORPUS.....	25
4. UN METATEATRO VISIBLE.....	26
4.1. <i>LAS ALFORJAS</i> : INSTRUMENTO/SÍMBOLO DE LA <i>MISE EN ABYME</i>	26
4.2. <i>ESCANDARBEEY</i> Y LA RUPTURA DE LA CUARTA PARED	32
5. UN METATEATRO INVISIBLE	35
5.1. LA PALABRA ENGAÑOSA EN <i>LA BURLA MÁS SAZONADA</i>	35
5.2. <i>LOS REFRANES DEL VIEJO CELOSO</i> Y LA CREACIÓN MÁGICA.....	41
5.3. <i>EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS</i> : UNA POÉTICA DE LA AUSENCIA.....	47
6. VARIANTES DE LA METATEATRALIDAD.....	55
6.1. DE LO VISIBLE A LO VISUAL.....	55
6.2. UN METATEATRO VISUAL.....	57
CONCLUSIÓN	61
BIBLIOGRAFÍA.....	63

1. Prólogo

Con motivo de un trabajo de seminario y a raíz de algunas lecturas entremesiles, nació en su momento una pregunta aparentemente sencilla: ¿Por qué no se mencionan con más frecuencia las relaciones entre el metateatro y el teatro breve? Esta interrogación surgió después de asistir a una clase sobre el mito y el metateatro impartida por Christophe Herzog, autor de una tesis de doctorado sobre el tema. Al analizar dramas con construcciones originales (como *Miguel Will* de José Carlos Somoza, *El Público* de Lorca y *Les Enfers Ventriloques* de Sylviane Dupuis), vimos el alto grado de metateatralidad que podía aparecer en el teatro. La pregunta se amplió con la lectura de piezas del género entremesil, tan proclive al juego metadramático. Nos pareció entonces que estas obras cortas gozaban de un potencial metateatral interesante, pero nos sorprendieron los pocos estudios dedicados al metateatro en este género. Con el propósito de satisfacer nuestra curiosidad, hemos decidido desarrollar este tema en nuestro trabajo.

A modo de escueta introducción, podemos establecer las premisas de nuestra reflexión. Muchos estudios se centran en el gran tema – muy de moda – del metateatro. El Siglo de Oro, por consiguiente, es un foco de atención particularmente rico a la hora de analizar los efectos dramáticos autorreferenciales, puesto que en ese periodo el barroco llevó a su máxima tensión la teatralidad de la vida y, por lo tanto, el propio fenómeno teatral. Convertida la representación dramática en verdadera “fiesta” o “espectáculo”, las referencias al *Theatrum Mundi* y los juegos especulares se multiplican: Corneille y su *Illusion comique*, Shakespeare con *Hamlet* o Calderón (*El gran teatro del mundo* y *La vida es sueño*) inician apenas la lista de las obras con componentes metateatrales. El mundo del teatro se convierte en objeto de reflexión con el propósito, en aquel entonces, de reflejar el gran teatro de la vida.

La fama de estos autores y de sus apasionantes obras provocaron, como inesperado efecto negativo, la reclusión al segundo plano de un género llamado hasta hace poco “menor”: el teatro breve. En él, la burla y la jocosidad dieron paso a obras que se salían del canon de la *delectatio* para promulgar cierta *utilitas*: la reflexión sobre el propio teatro. Esta forma breve, por su posición particular en la fiesta teatral, fue asumiendo el papel al que le predestinaba su condición de obra intercalada en la pieza dicha “mayor”, como si de una *mise en abyme* del teatro se tratase. En efecto, y esto será un punto de partida en nuestra reflexión, el teatro breve gozaba de un potencial que lo había propulsado a la cima de su fama, hasta tal punto que un buen entremés podía salvar del fracaso al autor de la comedia mayor. Dada la proximidad con

el público, la escasez de decorado, la necesidad de entretener a los impacientes hasta el acto siguiente, y la libertad que suponía para el actor barroco, el teatro “menor” ha sido sometido a juegos metateatrales diversos, como el teatro dentro del teatro, el teatro sobre el teatro, el papel dentro del papel (p. ej. el disfraz) o el diálogo intertextual. Todos estos aspectos producen un efecto específico sobre el público que asiste a estas obras cortas: distanciamiento y aproximación a la vez, pero en varios sentidos. Quizás la fragilidad de la cuarta pared (el muro invisible que separa el público de la representación) con respecto a un género considerado como “menor” le permitía a este subgénero asumir con tanta facilidad las numerosas rupturas y los juegos metadramáticos.

Por estas razones nos parece importante hacer hincapié en el teatro breve como objeto de estudio privilegiado para el metateatro, dado su papel en el espectáculo del Siglo de Oro. Esta sería la principal explicación de la fama de un subgénero que había alcanzado su mayor esplendor en un periodo en el que la teatralidad de la vida, propulsada por el movimiento barroco, había hecho del teatro breve una magnífica metáfora no solo teatral, sino también metateatral.

Partiendo de una definición del entremés y de su trayectoria (sin que se trate exclusivamente de un trabajo de etimología o de un estudio genético), llegaremos a una idea global más precisa de este subgénero y de sus funciones y especificidades. Con esto, podremos establecer un esquema que nos permita entender el papel particular del entremés y la condición de *mise en abyme* que se puede atribuir a este género corto. Desde aquí, se hará natural el paralelo sobre la reflexión (en el sentido de reflejar y reflexionar) del objeto teatral sobre sí mismo, y llegaremos al metateatro.

Después de unas primeras consideraciones teóricas que nos permitirán elaborar una definición satisfactoria del metateatro, retomaremos casi integralmente la tipología hecha por Hornby (1986). Con estos instrumentos seremos capaces de analizar con más precisión los diversos elementos metateatrales que se pueden encontrar en el entremés y mostrar así la complejidad de su elaboración. Daremos ejemplos generales y aplicaremos la teoría al corpus entremesil que tenemos, para llegar a ilustrar una forma de construcción de niveles basada, justamente, en la ausencia de metateatro *stricto sensu*. En otras palabras, el estudio de este corpus tiene como propósito la aproximación a una forma metateatral que, de momento, definiremos como “auditiva”.

2. Dentro del teatro breve: el entremés y su trayectoria

2.1. Itinerario entremesil

Antes de seguir adelante con las características de la brevedad, conviene detenerse en los elementos fundamentales del desarrollo de una de sus formas más representativas: el entremés. El DRAE lo define como una “pieza dramática jocosa y de un solo acto, que solía representarse entre una y otra jornada de la comedia, y primitivamente alguna vez en medio de una jornada”. Es preciso señalar como inicio de cualquier reflexión sobre el teatro breve la colección de Emilio Cotarelo y Mori, quien propone un análisis histórico de los géneros cortos con sus etimologías respectivas. Completa su reflexión, además, con un corpus extenso de entremeses, loas, jácaras, etcétera, de autores distintos. Otras antologías más recientes cuentan con introducciones muy pertinentes sobre el género breve (Huerta Calvo, 1999; Buezo, 1992). También se celebraron coloquios importantes al respecto, entre los cuales destaca el de los días 20-22 de mayo de 1982 en Madrid, cuyo título contiene aún la despectiva denominación que hemos descartado: *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Para evitar consideraciones lingüísticas ya estudiadas (Cotarelo y Mori, 2000) acerca del término *entremés* que “contó con diferentes significados (platos variados, diversión musical, danza, torneo, momos) hasta que entre 1545 y 1550 alcanzó una acepción dramática” (Buezo, 1992: 15), nos quedaremos con la definición del DRAE, a la que añadiremos luego ciertos rasgos funcionales esenciales. Vemos pues que el entremés no es desconocido de la crítica. Sin embargo, su estudio se centraba en consideraciones históricas y sociológicas, hasta que fue cobrando importancia su estructura y la profundidad de su contenido.

Los críticos están de acuerdo en decir que el entremés primitivo nace y se consolida con dos autores: Juan de Encina y Lope de Rueda. El primero es conocido por su *Auto del Repelón* (1509) – que trata de “las burlas que á dos aldeanos de las cercanías de Salamanca hicieron los estudiantes” (Cotarelo, 2000: 60) – y sus dos *Representaciones hechas en la noche del Carnal*. En estos autos se preestablecen los paradigmas esenciales del entremés: primero, se pone el acento en lo verbal, con jergas y juegos de palabras¹. Luego, se define la burla como posible nudo argumentativo. Y finalmente, se desarrollan personajes con raíces folklóricas,

¹ Prueba de la importancia lingüística del género entremesil es, por ejemplo, la profusión de insultos que encontramos en *El loco cascabelero*.

sea para retratar caracteres sociales bien asentados y fácilmente reconocibles, sea para establecer dualismos entre inteligencia y simpleza (Huerta Calvo, 1999: 16).

El segundo autor responsable de la fama del entremés es Lope de Rueda, probablemente influido por la *commedia dell'arte* (Huerta Calvo, 1999: 17). Con él se abre la primera gran etapa del entremés en prosa, hasta la elección del verso como forma canónica alrededor de 1620. Rueda impone definitivamente la burla como argumento:

Rueda consolida el tópico textual básico del teatro breve: esto es, la burla como desencadenante de la acción, en la que se distinguen unos personajes agentes y otros pacientes, y tres momentos o secuencias en su desarrollo: a) preparación, que puede ser implícita, como en *El convidado*, o explícita, como en *La tierra de Jauja*; b) ejecución, y c) desenlace, que suele conllevar el aporreamiento final. (Huerta Calvo, 1999: 18)

La segunda etapa se inicia con la normalización del verso y algunos cambios estructurales, como la ausencia del final “a palos” y la introducción, en su lugar, de bailes o coros conclusivos. El desenlace es feliz, a veces debido a la clemencia exagerada del burlado (véase *El viejo celoso* de Cervantes). Los entremeses cervantinos consagran, en este sentido, el subgénero con un claro valor literario² cuando éste empezaba a decaer por la escasez de temas nuevos y la vigilancia de una censura que no toleraba “su inmoralidad y poca moderación en el lenguaje” (Cotarelo y Mori, 2000: 65). Buezo (1992: 15-16) señala la obra cervantina como punto de inflexión que produce dos nuevas tendencias: 1) “El enfoque satírico-costumbrista, con pérdida de la esencia de lo carnavalesco, de Hurtado de Mendoza” y 2) “la distinción temática y estilística entre el ‘entremés representado’ y el ‘entremés cantado’ por parte de Quiñones de Benavente”.

Este último, el “Lope de Vega del género chico” – así lo llama Hanna Bergman, autora de un libro dedicado a Luis Quiñones de Benavente – escribió más de 140 entremeses, en los cuales destaca el gusto por la música y el rechazo de la violencia o del satirismo bruto. Según Cotarelo (200: 74), opta por “una ironía mansa, una burla decorosa, amable y transigente, que recrean el espíritu y excitan suavemente la risa”. Además de ser el continuador de lo que

² Seguimos sin tener clara la afirmación de Cotarelo y Mori. Los entremeses cervantinos no fueron representados, y aún así pretende que influyeron en el género. Quizás hayan sido difundidos de tal modo que los autores de entremeses podían leerlos e inspirarse. De todos modos, con esta ambigüedad señalamos de paso que nos hemos basados en el texto dramático y no en la representación teatral de nuestro corpus para elaborar nuestro trabajo. Nuestro estudio parte del objeto material, del papel.

propone Quevedo en sus entremeses (Buezo, 1992: 16), diversifica el género con un elenco de personajes muy profuso:

Los tiene de todas clases: satíricos, burlescos, descriptivos de costumbres, con tendencia moral y simplemente jocosos. Son unos originales, otros imitados de entremeses anteriores, sacados de libros históricos y anecdóticos ó tomados de cuentos populares. Por ellos desfilan casi todos los tipos cómicos que ofrecía la sociedad española: el hidalgo pobre y ridículo, el que se pudre de todo, el casamentero, el murmurador, las damas del tusón y las pedidoras, los valentones y cobardes, los afeminados, el hablador, el viejo casado con mujer moza, el enamorado, las dueñas y rodrigones, la marisabidilla, los maridos flemáticos, los miserables (avaros), los gorriones, etc. Y entre los oficios y profesiones elige preferentemente algunos muy corrientes como el letrado, el doctor, el soldado, los alcaldes rústicos, bobos y maliciosos; los sacristanes, éstos con gran abundancia; barberos, boticarios, alguaciles, estudiantes, franceses y gabachos (este nombre se extendía á flamencos y alemanes); venteros, fregonas, beatas, celestinas. (Cotarelo y Mori, 2000: 78)

Muchos otros autores participan en el desarrollo del entremés: Vélez de Guevara, Avellaneda, Jerónimo de Cáncer, Timoneda, García del Portillo, León Merchante, Francisco Bernardo de Quirós, Francisco de Castro, Sebastián de Villaviciosa, Moreto, etcétera. Aún así, la sutileza de los elementos cómicos, la agudeza del verbo y la búsqueda de la risa quedan poco a poco relegadas al segundo plano. La inverosimilitud y lo espectacular logran captar cada vez más la atención del público. Sintomática es en este sentido la emergencia de la mojiganga, una “farsa grosera y convencional, donde se procura despertar sólo la curiosidad por lo extraño de los disfraces, bailes y músicas, quedando la poesía reducida á lugar muy secundario” (Cotarelo y Mori, 2000: 117-118). Sin embargo, el entremés es revalorizado en el siglo XVIII con las obras de González del Castillo y, sobre todo, con los sainetes de Ramón de la Cruz.

Evidentemente, estos son sólo algunos datos sobre un género que desembocó en otras formas breves, y algo tienen que ver con el las obras recientes de Sanchis Sinisterra o el teatro mínimo de José Moreno Arenas, un dramaturgo que depura la trama para dejar únicamente

los elementos esenciales de la representación. Aún así, destaca la capacidad de variación del entremés, manejable, propenso al cambio, manteniendo a su vez características generales.

2.2. Funciones y características del entremés

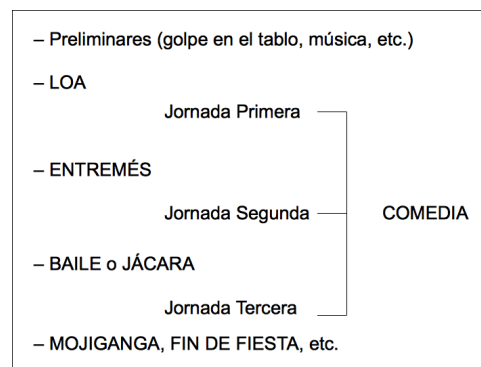
Aún hoy en día, la definición del teatro breve es objeto de polémicas. Durante mucho tiempo, prevaleció el argumento temporal en la distinción entre un teatro “mayor” y “menor”, pero la validez de tal afirmación es claramente cuestionable. Si se tratase de obras pictóricas, ¿qué decir del tamaño de la *Gioconda*? ¿Por ser pequeña debería ser una obra menor?³ Si se aplica el argumento temporal para distinguir ambas formas, es preciso referirse al *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) de Lope de Vega, tratado en el que se define la unidad de tiempo. La diferencia inicial entre teatro “mayor” y “menor” suponía una distinción estética y establecía una relación jerárquica entre ambos. En cambio, si nos aferramos a la formación tripartita del drama lopesco, la forma breve correspondería ante todo a una condensación de la acción en un solo acto, ya que un entremés también contiene una situación inicial, una acción y una situación final. La brevedad es pues consecuencia de un mensaje, de una construcción que impone su propia temporalidad y estructuración. En este sentido, el teatro breve – que preferimos al término “menor” – se aleja de la relación jerárquica respecto a la forma más amplia (más extensa en su contenido). Se construye por razones ajenas a un requisito temporal: la brevedad no impide la presencia de las tres partes esenciales en un relato, y a su vez permite tratar un tema rápidamente sin tener que recordar elementos necesarios a la comprensión (preocupación principal en la elaboración temporal aristotélica). Por lo tanto, el teatro breve no se distingue por meros motivos de temporalidad, aunque su brevedad sea necesaria dada su situación en la representación teatral. Lo importante es salir del simple *cliché* de la temporalidad para centrarse en las otras funciones que cumple con respecto al tiempo: *temporizadora*, *equilibradora*, *promocional* y de *mise en abyme*.

Esta dependencia con el teatro “mayor” a la hora de definir el teatro breve procede sobre todo, a nuestro juicio, de la relación que ambos compartían en la construcción de una representación dramática. Dada la teatralidad inherente del ser humano (Orozco Díez, 1969) y su capacidad de *mímesis*, es muy probable que éste iniciara el acto de representar con formas cortas, con actuaciones efímeras, al copiar a un compañero o parodiar a un animal. Aunque

³ Este fue el ejemplo usado por Gabriela Cordone en una jornada de formación teatral que tuvo lugar en la Universidad de Lausana, el sábado 6 de octubre de 2012.

sin pruebas materiales, este comentario etiológico puede fácilmente validarse con la cinematografía. La primera proyección – el 28 de diciembre de 1895 en París – no fue precisamente un largo metraje, sino una serie de imágenes, entre ellas el conocido fragmento del tren que asustó a los espectadores⁴. Si pensamos en los orígenes del teatro, inicialmente no existía jerarquía. Ésta se construye con las formas progresivamente intercaladas entre las jornadas de una obra, una costumbre que aparece ya en la época de Aristóteles, con el coro que intervenía entre el prólogo y los episodios. En el Siglo de Oro, las jornadas también son separadas por formas breves, sean cantos, monólogos, bailes o dramas cortos. Del mismo modo, las películas son fragmentadas por publicidades de todo tipo. El género visual de mayor extensión es entonces el conjunto de una macro-obra que contiene micro-elementos para separar los distintos actos⁵.

Ante todo, cabe destacar su función *temporizadora*. El entremés gozó de un gran reconocimiento, debido a su situación específica en la representación teatral. Su brevedad es el fruto de estructuras, características y finalidades particulares, en comparación con una obra mayor que no necesita decir mucho en poco tiempo. En realidad, el entremés – y el teatro breve en general – no contiene muchos detalles, más bien impresiones o evocaciones, siempre con el propósito de hacer reír. Implica un gran paralelo con lo carnavalesco en cuanto a disfraces, simbolismo folklórico o crítica social⁶. Esta finalidad burlesca se debe al lugar que ocupa el entremés en la representación (Huerta Calvo, 1999:12):



⁴ Charles-Ferdinand Ramuz habla de la reacción del público frente a la proyección cinematográfica en su novela *L'Amour du Monde*.

⁵ Es preciso señalar que la comparación con la publicidad tiene sus límites. En efecto, ésta no suele tener vínculo con la película (no aparece, por ejemplo, en un dvd o en el cine) y, según las necesidades de la emisora, se puede cortar la película en momentos distintos. Si la publicidad tiene la función de paratexto (con finalidades económicas), el entremés es paratexto con respecto a la obra mayor, pero forma parte integrante del espectáculo teatral.

⁶ Del mismo modo que Huerta Calvo (1999), señalamos el posible paralelo con el gran teórico del carnaval: Mijaíl Bajtín (1941), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*.

Como lo señala la estructura, el entremés se sitúa entre la primera y la segunda jornada. Sin embargo, era posible encontrarlos entre los otros actos. En apariencias, desarrolla una función únicamente temporal, es decir que establece una *suspensión* que corresponde también a la interrupción del argumento de la comedia principal. Esta función es muy parecida a la de “nexo” que define García Barrientos (2007: 87). En efecto, denomina *escena temporal* la sucesión de segmentos dramáticos continuos. Las *secuencias* (formadas por un conjunto de escenas temporales) están separadas por *nexos temporales* que “pueden consistir en una ‘interrupción’ de la representación o en una ‘transición’ que rompa sólo – mientras ella prosigue – la continuidad del desarrollo temporal”. En vez de hablar de “interrupción”, el entremés es una “transición”, puesto que ésta implica que el público sea consciente del salto temporal. En la “interrupción”, García Barrientos distingue la *pausa* y la *elipsis*. En el caso de la “transición” habla de “la suspensión y el resumen [que] son nexos (en cuanto delimitan escenas temporales) más impropios o menos ‘puros’ (ya que pueden considerarse, en sí mismos, como escenas)” (Barrientos, 2007: 88). Si el entremés tuviese una relación temática con la obra principal (si fuese una *mise en abyme* del tema de la pieza), podríamos asimilar la función temporal de este género al *resumen*. No obstante, el entremés no mantiene relaciones similares con la comedia mayor, siendo además autores distintos los que suelen componer el entremés insertado y la obra principal, por lo que es más bien una *suspensión*: “Consiste estrictamente en una detención del tiempo ficticio de la fábula, pero sin interrumpir el curso del tiempo real de la escenificación. [...] La solución parece ser el carácter relativo de este nexo, como ya vimos en el resumen: su contenido deberá corresponder a ‘otro’ nivel, a otra historia, incluso a otra clase de espectáculo” (Barrientos, 2007: 91).

Luego, a esta función temporizadora se añade otra, que Lope señala en su *Arte Nuevo* (1971: 291-292):

Lo Trágico y lo Cómico mezclado,	
Y Terencio con Séneca – aunque sea	175
Como otro Minotauro de Pasife –	
Harán graue vna parte, otra ridícula,	
Que aquesta variedad deleyta mucho:	
Buen exemplo nos da naturaleza,	
Que por tal variedad tiene belleza.	180

El Fénix sigue la estética de la *variatio*, ya presente en el siglo XV, y se refiere concretamente a Serafino Aquilano y a su Soneto 48 en el que figura un verso muy difundido en las obras renacentistas⁷: “E per molto variar natura è bella”⁸. La variación se traduce en la construcción dramática por el equilibrio entre lo serio y lo cómico. En este sentido, el entremés que se inserta en la obra mayor, de asunto serio (aunque a veces no lo sea), debe ser profundamente cómico para contrastar con la pieza principal. Por ende, no solo cumple con un requisito de tiempo, sino también con una finalidad de equilibrio del conjunto dramático. Esto conlleva el ajuste entre asunto serio y ligero, siendo el entremés por consiguiente una válvula de evacuación de la tensión dramática creada por la obra mayor, lo que nos indica su función *equilibradora*.

El público es la causa de estas construcciones cómicas. Bien conocido es el ambiente de los corrales de comedia y de lo que José María Díez Borque llama el “espectáculo” o la “fiesta” del teatro (Díez Borque, 2002). Durante la representación, el público mantiene ciertas costumbres que Ramón de la Cruz denuncia luego en sus sainetes, como el hecho de seguir hablando una vez iniciada la obra (véase *El pueblo quejoso*). Estas piezas breves podían minimizar la mediocridad de la comedia principal. Las exigencias del público con respecto a estas obras intermedias llevaban a los autores a crear nuevas formas de entremeses, diversificar sus contenidos e inclusive mezclar los subgéneros entre ellos, como lo hacía por ejemplo Quiñones de Benavente con sus entremeses cantados o bailados.

Además, las competencias de los actores también eran importantes: destaca la función de *promoción* del talento de los comediantes. Como lo señala Díez Borque, “ser buen actor, buen profesional, era difícil [...]: destacaba la buena pronunciación (el espectador estaba bastante capacitado para “oír” versos), la habilidad en canto y baile y la gracia de movimientos” (Díez Borque, 2002: 120)⁹. Junto al profesionalismo del actor, también cabe mencionar la importancia de la escenificación. Los comediantes simplemente estaban frente al público, delante del telón, puesto que durante el entreacto había que cambiar el decorado. Por lo tanto, la identificación de determinados tipos de personajes folklóricos se producía mediante una sola prenda, un objeto con fuerte connotación simbólica. Y a causa del vacío del decorado era preciso aumentar la movilidad sobre la escena, por lo que el entremés tenía un gran

⁷ En la obra cervantina *Pedro de Urdemalas*, el propio Pedro comenta: « Dicen que la variación / hace a la naturaleza / colma de gusto y de belleza, / y está muy puesto en razón » (1986: 370).

⁸ Patrizia Campana relaciona este verso con el *Quijote*: <http://www.h-net.org/~cervant/csa/artics97/campana.htm>.

⁹ También es interesante al respecto el estudio de Rodríguez Cuadros (1998), *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*.

dinamismo: “frente al relativo estatismo de la comedia, la acción escénica en los entremeses es trepidante, con un gran alarde gestual y un ritmo pudiéramos llamar circense” (Huerta Calvo, 2001: 154).

Las relaciones entre la obra intercalada y la principal siguen siendo oscuras. Hemos destacado algunos rasgos importantes del entremés, pero seguimos sin poder contestar a una pregunta a la que supuestamente Hanna Bergman tiene respuesta: “Igual que los noticiarios, dibujos animados, etc., de hoy, que nada tienen que ver con la película principal, las piezas cortas no solían tener la menor relación temática con la comedia a la cual acompañaban, ni tampoco se debían a la pluma del mismo poeta” (Bergman, 1965: 17-18). La crítica se hace eco de ciertos vínculos como, por ejemplo, el hecho de que los entremeses eran interpretados por actores secundarios que no tenían un papel importante en la obra principal. Si tenían poco protagonismo, podían mostrar su talento en el intermedio. También es relevante el caso de ciertos actores principales que deciden actuar en la obra breve, sea por no haber encontrado a otro voluntario, sea para desarrollar un trabajo distinto del de la obra mayor: si encarna un papel serio en ésta, quizás pueda mostrar sus capacidades cómicas en un entremés. Esto le ocurrió a Juan Rana, como lo señala Cotarelo y Mori (2000) en su biografía¹⁰. Resulta extraño que en un periodo de tal profusión creativa, ningún autor decidiera relacionar temáticamente la obra principal y el entremés. De haberlo hecho, hubiese sido interesante analizar los paralelos existentes entre una comedia y su *mise en abyme* temática.

Aún así, el entremés ya mantiene, por su naturaleza dramática, una relación de *mise en abyme* con la representación teatral, puesto que se trata de una obra insertada dentro de otra. Aunque temáticamente no tenga nada que ver con el drama principal, es preciso indicar que el proceso especular de *mise en abyme*, según Dällenbach, no se funda inicialmente sobre paralelos temáticos: “Le mot *abyme* est ici un *terminus technicus*. [...] *est mis en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient*” (Dällenbach, 1977: 17-18). Dicho de otra forma: “L'on peut donc définir la mise en abyme gidienne comme un couplage ou un jumelage d'activités portant sur un objet similaire ou, si l'on préfère, comme un rapport de rapports, la relation du narrateur *N* à son récit *R* étant homologique de celle du personnage narrateur *n* à son récit *r*” (1977: 30). Por lo tanto, la relación especular entre obra principal y obra intercalada existe: se trata, dentro de una representación mayor en la que se presenta a un público la historia de unos personajes interpretados por actores sobre un

¹⁰ Sobre el papel de Juan Rana en la escena entremesil, véase también Francisco Sáez Raposo (2005).

escenario, de otra representación más breve en la que el mismo público recibe otra historia por parte de los mismos actores sobre el mismo escenario. Así pues, podemos hablar de *mise en abyme* en este tipo de relaciones obra cuadro/obra encuadrada, a pesar de la ausencia de vínculos temáticos.

El estudio de los fenómenos teatrales dentro de una obra que se inserta en otra es, por consiguiente, muy interesante. Además, como lo hemos señalado antes, la ausencia de un decorado elaborado y la brevedad de la obra son las causas, a nuestro juicio, de una fragmentación de la cuarta pared que permite a los personajes interactuar con un público (evidentemente ficticio pues el protagonista se dirige a un público en teoría, no habla *stricto sensu* a un espectador). Un ejemplo es la loa, que sirve de prólogo a la representación, y en la que el locutor puede dirigirse directamente al público (es el caso de la *Loa en alabanza de una mosca*), o la fórmula “Perdón por las faltas nuestras” que solía encontrarse en muchas obras, inclusive las breves. El perdón se dirige al espectador que es testigo de las faltas de la interpretación del actor. El personaje dramático, por un instante, adopta la postura del actor que lo interpreta para dirigirse al público. Es precisamente lo que Huerta Calvo llama la “función metateatral”, que permite “ganarse su benevolencia [la del público]” (Huerta Calvo, 2001: 165). Esta función, que implica la ruptura ficticia de la cuarta pared (del personaje hacia el público¹¹) indica una afinidad entre el entremés y el metateatro. Dada su condición de intermedio, es decir de *suspensión* del tiempo diegético, podemos ver que esta forma breve se presta particularmente bien al contenido metateatral que vamos a definir.

¹¹ El caso contrario (del público hacia el personaje) se produce cuando, por ejemplo, los espectadores tiraban tomates a los comediantes de una obra que había fracasado.

3. ¿*Theatrum mundi* o Metateatro?

3.1. El metateatro: ensayo de definición

El término *metateatro* funciona a menudo como “comodín” a la hora de definir una forma de representación que juega con la especularidad o los niveles, de modo que es difícil dar una definición clara. El acuñador del término es Lionel Abel, quien usa esta palabra por primera vez en su obra *Metatheatre, a new view of dramatic form* (1963). Para ilustrar cuál fue la teoría abeliana sobre este concepto, citemos un celeberrimo soliloquio calderoniano (Calderón, 2011: II, X):

Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño:
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.

La vida es sueño (1635), pieza paradigmática del pensamiento abeliano, destaca por su concepción onírica de la existencia. El protagonista es víctima de un enredo que le hace creer que la experiencia que acaba de vivir era un sueño, y lo vivido en ella le permite cambiar en la vida “real”¹². Salvo Segismundo, los demás personajes que participan en el montaje onírico *actúan*, viven en un universo ya teatralizado. Lo mismo sucede con los protagonistas del *Gran teatro del mundo* (1655) en donde el Mundo ofrece papeles distintos a los personajes, bajo la mirada del Autor todo poderoso – el Dios creador. Se trata del tópico entonces muy difundido del *Theatrum mundi*. Ernst Robert Curtius (1957) analiza la evolución de este concepto a partir de la Antigüedad, desde la perspectiva pagana y religiosa, hasta la fusión de ambas en la Edad Media con la contribución de Juan de Salisbury, cuyo *Policraticus* fue ampliamente

¹² Parecido es el desenlace de la obra de Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, en la que un actor se convierte al cristianismo, influido por su interpretación del papel de un religioso.

difundido y permitió que la *scena vitae* diera un paso más hacia el *theatrum mundi*¹³. En el teatro del universo, los hombres son personajes llevados al escenario por Fortuna y observados por Dios y sus ángeles. Así, en *La vida es sueño*, el rey Basilio señala la verdadera dimensión del teatro de la vida: “teatro funesto es donde importuna / representa tragedias la fortuna” (Calderón, 2011: vv. 2442-2443). Es justamente lo que Abel entiende por ‘metateatro’, es decir, el género u obra teatral que presenta elementos ya teatrales en su contenido: por ejemplo, personajes conscientes de su condición dramática o una imagen de la vida teatralizada. El metateatro al que se refiere Abel parece tener ciertos límites: si se presenta a un personaje que se imagina ser otro, esto no implica necesariamente especularidad, autorreferencia o juegos de niveles. En suma, uno puede encontrarse con una teatralidad profusa, sin que sea metateatro.

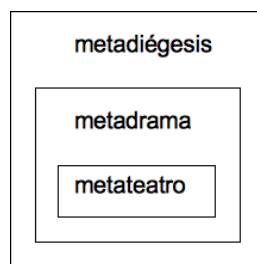
El metateatro es ante todo una estructura meta, es decir, el desdoblamiento de un objeto. Se trata de un signo que se refiere a sí mismo, de un movimiento de autorreferencia. Pero además necesita una estructura, una forma. García Barrientos (2007: 231) retoma los estudios de Genette, quien distingue tres niveles pertenecientes a la historia, llamados *extradieético*, *(intra)dieético* y *metadieético*: “el primero corresponde al plano de la narración (narrador-narratario), el segundo al de la historia (personajes) y el tercero al contenido de un relato de segundo grado, a la historia dentro de otra historia”. Basándose en esta nomenclatura, define tres planos dramáticos aplicables a las representaciones teatrales (García Barrientos, 2007: 231):

Así el nivel *extradramático* equivale al plano escénico (real, representante), el nivel *intradramático* al plano dieético (ficticio, representado) y el *metadramático* al drama dentro del drama. Y la lógica de los niveles se puede formular así: la escenificación de un drama primario es por definición extradramática, como la escenificación de un drama secundario (metadrama) es por definición intradramática, etc.

Vemos que el nivel *intradramático* mantiene un vínculo fuerte con el metadrama. Además, García Barrientos lo divide en tres categorías (2007: 232):

¹³ Véase al respecto el estudio de Georges Forestier (1981), esencial a la hora de entender el teatro dentro del teatro.

- 1) La *metadiégesis*: Se trata de una “fábula secundaria, argumento de segundo grado o historia de otra historia”.
- 2) El *metadrama*: se denomina así la historia secundaria en cierto sentido teatralizada, escenificada, que “no se presenta como producida por una puesta en escena, sino por un sueño, un recuerdo, la acción verbal de un “narrador”, etc.”.
- 3) El *metateatro*: Es, sencillamente, lo que se suele llamar “teatro dentro del teatro”. Concretamente, se trata de una estructuración más formal de un metadrama. En otras palabras, “implica una puesta en escena teatral dentro de otra (actor real representando a un actor teatral representando a un personaje dramático)”.



(García Barrientos, 2007: 233)

En suma, si una historia secundaria es contada, se trata de *metadiégesis*. Si ésta es representada mediante un sueño o un recuerdo, llega al plano *metadramático*. Y si se le añade una forma teatral, desdoblando así los componentes teatrales – siendo por tanto una *mise en abyme* de la representación principal en cuanto a su estructura –, estamos en el *metateatro*. Evidentemente, la división de García Barrientos supone ciertos problemas puesto que, como lo vemos en las definiciones propuestas, se alude a una historia (contada/escenificada/representada dentro del drama por un mecanismo teatral interno). Por consiguiente, excluye las categorías definidas más abajo, como el *papel dentro del papel*. Es preciso matizar este esquema, que sirve sobre todo para reflexionar sobre la frontera entre *metadrama* y *metateatro*. La gran dificultad estriba en distinguir estos fenómenos en la práctica. En efecto, la *metadiégesis* es fácilmente reconocible, pero la distinción entre *metadrama* y *metateatro* supone ciertos problemas que a menudo encontramos en la lectura de textos dramáticos¹⁴. Es imprescindible comprender que el *metateatro* es una forma de *metadrama* más concreta porque contiene elementos claramente teatrales. Estos elementos

¹⁴ *La Dispute* de Marivaux es un ejemplo paradigmático, a nuestro entender. Muchas ediciones pretenden que se trata de *Teatro dentro del Teatro*, pero en ningún momento se alude claramente a una escena teatral. Incluso la última acotación escénica – que menciona el “teatro” – es ambigua, porque no sabemos si se refiere a la escena *extradramática* o *intradramática*.

pueden ser analizados desde dos polos distintos: el desdoblamiento de niveles y la evolución de la cuarta pared.

Por una parte, con estos conceptos, podemos ver el *metateatro* como un fenómeno en el que los componentes teatrales son desdoblados, creando así, concretamente, un tiempo t dentro del tiempo T , un espacio e dentro del espacio E^{15} , un argumento a como componente de A^{16} , o/y un papel p interpretado por un papel P^{17} . De este modo, la representación insertada hace eco a la estructura de la obra principal (*mise en abyme* formal), y a veces al asunto de ésta (*mise en abyme* temática). Esto crea una especularidad que enfrenta al espectador consigo mismo y le permite tener un pie dentro y otro fuera del drama. Se trata de una forma de visión doble, que Hornby ve como fuente del metateatro: “this ‘seeing double’ is the true source of the significance of metadrama” (1986: 32)¹⁸. En suma, la propia semiosis se desdobla en una construcción que presenta signos de signos (Herzog, 2010: 42). Aquí aparece la diferencia más notable con el concepto abeliano de metateatro: la representación de un personaje sujeto al topos del *Theatrum mundi* actuará como si él mismo fuese un papel en el universo, y Dios su espectador. Se trata de un extremo en la teatralización de la vida, pero no llega a ser metateatro, puesto que no ofrece desdoblamiento de las instancias dentro de la representación. En suma, el metateatro habla de sí mismo, mientras que el concepto abeliano se refiere a obras que no hablan de sí mismas, sino de la vida.¹⁹

¹⁵ Herzog cita a Rivera-Rodas: “El discurso dramático puede referir otra deixis, otro tiempo y otro espacio: un *no-ahora* y un *no-aquí*, abriendo una nueva ficción dentro de su propia ficción: un nuevo lugar y tiempo imaginarios. Esta ficción de segundo grado, la metaficción, es también el segundo nivel de la estructura manifiesta del metateatro.” (Herzog, 2010: 48: Señalamos al respecto que esta publicación sigue en trámites después de haber conseguido el *imprimatur*. La paginación puede cambiar, pues nos basamos en una versión prestada por el propio Christophe Herzog.)

¹⁶ Es importante tener en cuenta que la presencia del argumento metateatral puede no influir en la trama. En el caso de la representación de una obra dentro de otra, la insertada es a veces una mera distracción dentro de la principal, aunque también pueda formar parte de la intriga. Forestier insiste sobre este aspecto cuando se refiere a la “fonction” de la obra insertada. (Forestier, 1981: 14)

¹⁷ Este desdoblamiento del papel implica también el posible juego con las instancias teatrales (autor/director, actores y público). Sucede con Hamlet, encarnación del público al asistir a la obra insertada.

¹⁸ Hornby usa el término “metadrama” con el sentido que nosotros le damos a “metateatro”. Es preciso advertir al lector del error de asimilar el “metadrama” de Hornby con el plano definido por García Barrientos: “Briefly, metadrama can be defined as drama about drama; it occurs whenever the subject of a play turns out to be, in some sense, drama itself” (1986: 31).

¹⁹ “Con *metateatro*, proponemos aludir a un proceso significativo más amplio, en el que caben todas las estrategias semánticas a través de las cuales el teatro habla de sí mismo” (Herzog, 2010: 47).

Por otra parte, el *metateatro* puede ser una simple manifestación de elementos que recuerdan la condición del público y de los elementos del drama. Es metateatral cualquier acción o palabra que fisure la cuarta pared (o al menos simule su ruptura):

Cabe hablar de metateatralidad explícita cuando uno o varios de los elementos siguientes aparece: 1) los personajes conciben el mundo como algo teatral; son por tanto conscientes de su teatralidad, de estar representando y de ser al mismo tiempo personajes y creadores de sí mismos; 2) el recurso del teatro dentro del teatro pone en evidencia una *mise en abyme*; 3) el discurso de la obra incluye al espectador mediante *parabasis* directas e indirectas. (Herzog, 2010: 42-43)

Estos tres fenómenos citados por Herzog tienen como rasgo común la alteración de la cuarta pared – sea consolidación, destrucción del muro o creación de una segunda barrera – que provoca una autoconcienciación del proceso dramático. La representación teatral traiciona, en cierto sentido, su condición ilusionista. Además, todo tipo de duplicación signica implica la creación de una segunda pared: el personaje que interpreta a otro, siendo entonces personaje-actor, crea una ilusión. Del mismo modo, una obra insertada dentro de otra (como en *Hamlet*) implica la formación de un personaje-público²⁰. Detrás de la cuarta pared se erige otra, y su visualización implica una toma de conciencia del público real: al darse cuenta de la existencia del muro dentro de la ficción, éste le revela su condición al aludir a la cuarta pared inicial.

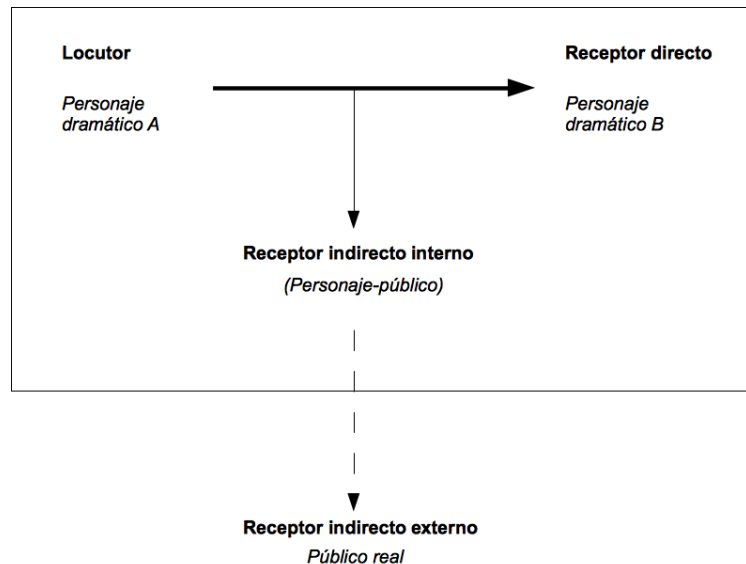
En referencia a la cuarta pared, conviene destacar la posición particular del teatro breve en el proceso de ilusión. El entremés nos parece ser, en este sentido, muy relevante a la hora de analizarla. En efecto, la brevedad, como lo hemos sugerido anteriormente, implica una ligereza en la escenificación que permite al público estar más cerca de los actores. Este descanso relativo favorece las relaciones “parabásicas” (de contacto entre personaje y público) y condiciona el elemento metateatral. La disposición particularmente frágil de la cuarta pared ofrece un elenco de juegos posibles de la función metateatral, puesto que, a través de la fisura, el teatro se autorrefleja con mayor intensidad.

²⁰ “Il y a théâtre dans le théâtre à partir du moment où un au moins des acteurs de la pièce-cadre se transforme en spectateur” (Forestier, 1981: 11).

3.2. Ejes posibles de análisis metateatral

Hornby en su obra sobre el metadrama (1986) desarrolla algunas vías de estudio interesantes: *play within the play*, *ceremony within the play*, *role playing within the role*, *literary and real-life reference within the play* y *self-reference*. Estas categorías merecen ser brevemente analizadas a modo de conclusión del apartado teórico que pretendemos brindar al lector antes del análisis del corpus.

El *play within the play* es, concretamente, el nivel más alto del elemento “meta”. Contiene una estructura formal rígida, lo que supone el desdoblamiento de las instancias de la representación: un tiempo *t* dentro de un tiempo *T*, un espacio *e* dentro de *E* y un personaje que interpreta un papel son precisamente los elementos que determinan si hay teatro dentro del teatro *stricto sensu*. Se suele denominar “teatro dentro del teatro” a los rasgos mínimos de metateatralidad como el disfraz, lo que no es, a nuestro juicio, correcto. En efecto, este tipo de metateatro es el más logrado pues representa un micro-drama al interior del macro-drama, del mismo modo que el entremés, diremos, se inserta dentro de la obra mayor, siendo por ende teatro dentro del teatro. Así pues, el *play within the play* se caracteriza por la creación de un *no-ahora* y un *no-aquí*, formalmente definidos por la reproducción de las estancias dramáticas dentro de la propia representación. Por lo tanto, hay al menos un personaje-público (a veces implícito), un personaje-actor que interpreta un papel y, de vez en cuando, un personaje-autor (o personaje-director), cuyas presencias implican la creación de una cuarta pared *intradramática* (la cuarta pared inicial es *extradramática*). También el teatro de títeres, dentro de una representación, es forma metateatral, puesto que aparece un escenario en otro y los personajes se convierten en espectadores. Por último, conviene señalar la importancia del nivel comunicativo, en el *play within the play*, debido a la relegación del receptor indirecto interno al rango indirecto externo:



Situación comunicativa del público.

La *ceremony within the play* se distingue del teatro dentro del teatro por tener un contenido más flexible. La ceremonia es, por definición, cualquier acto socialmente codificado mediante rituales bien específicos. Puede tratarse de una boda, un torneo, la actuación de un coro o un juicio. El teatro no es ajeno a la ceremonia: “ceremony operates very much like theatre. Both employ sets of codes that enable people to understand themselves and their world, through the medium of their culture” (Hornby, 1986: 52). Además, no contiene un nudo argumental movetizo como el teatro, puesto que las estructuras ceremoniales son rígidas y altamente codificadas: “Ceremonies can be changed from without (always a drastic matter), but they do not allow for change as a part of their essential mechanism. Theatre is always changing from within; ceremony is only changed from without” (Hornby, 1986: 52). El caso de la *ceremony within the play* implica la escenificación de códigos culturales que remiten a la realidad. Todo mecanismo ceremonial significa una alusión a la ceremonia real, de modo que una boda, por ejemplo, será reconocible por unas estructuras (presencia de una pareja de novios, una estancia que los unifique, etcétera.) culturalmente asentadas en la mente del espectador. Como el teatro contiene también estructuras altamente codificadas, la presencia de un fenómeno similar hace patente el paralelo entre la ceremonia insertada y la “metaceremony” (Hornby, 1986: 55) teatral. En otras palabras, el *play within the play* es un elemento metateatral fuerte, puesto que la obra insertada recuerda *directamente* la representación dramática, mientras que la *ceremony within the play* presenta un proceso codificado que recuerda *indirectamente* el drama.

El *role playing within the role* forma parte, en cierta medida, del *play within the play*. Como mencionado anteriormente, el teatro dentro del teatro lleva a la escena los mecanismos propios de la representación. Uno de ellos es justamente la representación de un papel por parte de un personaje. García Barrientos ve en el metateatro el mecanismo de un “actor real representando a un actor teatral representando a un personaje dramático” (2007: 232). Su definición del “personaje dramático” es fundamental en la comprensión de este tipo de metateatro: “El dramático es un personaje de ficción representado por un actor, la suma de un actor y un papel” (2007: 155). Distingue tres tipos que ejemplifica con protagonistas de *La casa de Bernarda Alba* de Lorca (2003: 162) : 1) el tipo *ausente* (el marido muerto de Bernarda) que no aparece ni es implicado en la trama; 2) el *latente* no aparece en la escena pero influye en la trama (es el caso de Pepe el Romano); 3) el *patente* es justamente el “personaje dramático”, interpretado por un actor²¹. En el *role playing within the role*, el actor encarna a un personaje *intradramático* (un personaje-actor) que a su vez hace de otro personaje. Es el caso, por ejemplo, de Doña Juana en *Don Gil de las calzas verdes*, quien se disfraza de Don Gil para confundir a Doña Inés. Vemos cómo una actriz real encarna a un personaje de la obra (Doña Juana), pero que ésta, a su vez, se disfraza. El personaje dramático no es la dama, sino el caballero, ya que el actor representa el papel de Doña Juana *que hace de Don Gil*²². Se trata, en claro, de un desdoblamiento de la relación actor/papel, que podríamos resumir por la ecuación actor/[papel de actor/papel de papel]. El *role playing within the role* es, por lo tanto, un desdoblamiento de la instancia del personaje. Además, posee la capacidad de hacer creer al espectador que el personaje que interpreta (el papel de actor) es más real que el personaje interpretado (el papel de papel). Es revelador de un doble movimiento: se distancia del espectador por la creación de una ilusión interna, pero también aproxima al personaje-actor a la realidad. En todo caso, “it exposes the very nature of role itself” (Hornby, 1986: 72).

²¹ Se pueden añadir los tres tipos de Hornby (“Role playing within the role occurs in three broad types: voluntary, involuntary, and allegorical”, 1986: 73), aunque no nos parezca pertinente. Si la actuación del personaje-actor es involuntaria, esto significa que no es consciente de su acto y se aparenta, por lo tanto, al personaje “cuántico” (Herzog, 2010: 39) que posee una alta consciencia teatral o trágica, como Segismundo o Hamlet. En cuanto al tipo alegórico, se trata de una referencia intertextual o mitológica, y conviene analizar al personaje desde la perspectiva del *literary and real-life reference within the play* (como lo señala el propio Hornby, 1986: 74).

²² Aún así, en *Don Gil* la protagonista no tiene la menor intención de interpretar un papel con una mera intención teatral o de espectáculo. Vemos aquí un límite importante del *role playing within the role*: debe considerarse pertinente en el análisis metateatral cuando el disfraz sirve un propósito teatral, como lo veremos en nuestro corpus.

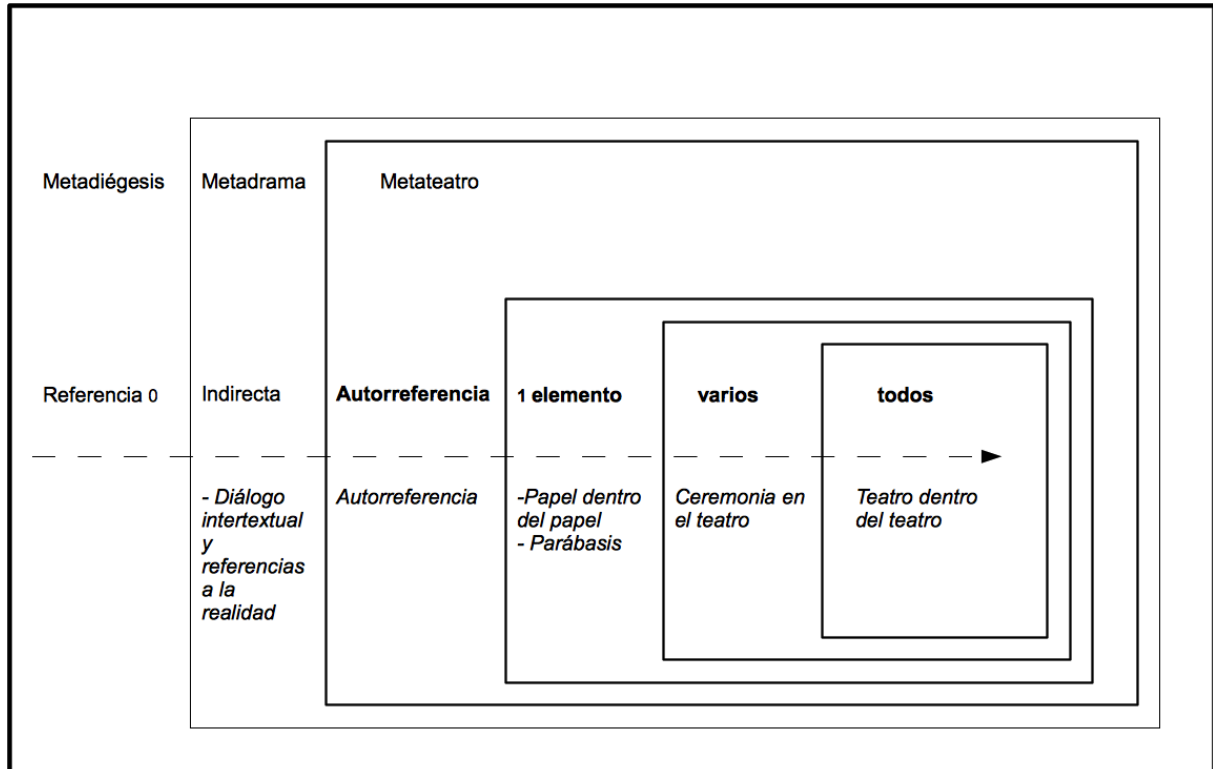
Las *literary and real-life reference within the play* y *self-reference* son dos casos muy parecidos. El primero es el conjunto de referencias internas a referentes externos y produce un movimiento de lo *intradramático* hacia lo *extradramático*. Hornby destaca cuatro puntos en este procedimiento: la cita, la alegoría, la parodia y la adaptación (1986: 90). No es necesario explicarlas en detalle, pues basta con señalar la creación, para cada una de estas categorías, de un *diálogo intertextual*²³. El paso del nivel *intra* al *extra* implica una referencia, un paralelo a otro texto (*literary reference*) o evento real (*real-life reference*). Así pues, el entremés de *Los inventos hechos por Don Quijote* de Francisco de Ávila dialoga claramente con la obra maestra de Cervantes. La referencia a la realidad sigue el mismo camino, sea al aludir a una persona (mediante la caricatura o no), a un acontecimiento histórico o al folklor. Con esto, la alusión al mundo real ficcionaliza la representación. Del mismo modo, una referencia a una obra o teoría literaria recuerda el estatuto literario del propio drama: “The imaginary world of the main play is disrupted by a reminder of its relation, as a literary construct, to another literary work or works” (Hornby, 1986: 88). A pesar de la sencillez de una referencia, es necesaria la comprensión del espectador: si no entiende la alusión, ésta no cumple su función metateatral, por lo que el grado de metateatralidad de la *literary and real-life reference within the play* varía en función del público. Esto implica que no podamos hablar *stricto sensu* de metateatro.

El segundo caso, la *self-reference*, es el nivel más básico, a nuestro juicio, de metateatro. Se construye sobre la idea de especularidad al hacerse reflejarse el teatro consigo mismo: “Unlike literary or real-life reference, self-reference is always strongly metadramatic. With self-reference, the play directly calls attention to itself as a play, an imaginative fiction.” (Hornby, 1986: 103). Es autorreferencia cualquier tipo de forma insertada (*play within the play / ceremony within the play / role within the play*), puesto que, con el desdoblamiento operado, implica especularidad.

A modo de conclusión de este apartado teórico, podemos apreciar la progresión entre los distintos tipos de metateatralidad. Las referencias reales o literarias pueden ser metateatrales si la alusión es entendida como tal por el espectador. El primer escalón es el de los desdoblamientos producidos por la autorreferencia, ante todo de una instancia del drama (*role playing within the role, parábasis*), luego de varias instancias y de los códigos culturales (*ceremony within the role*) y, por último, de la totalidad de las instancias teatrales (*play within*

²³ Preferimos este término al de “intertextualidad”, como lo sugiere Heidmann (2006: 148).

the play). La especularidad progresiva de la referencia conduce la representación a la autorreferencia y define así los distintos niveles de metateatro, como es visible en el esquema siguiente:



Progresión especular del metateatro.

El eje de referencialidad nos permite construir una clasificación del metateatro según su construcción especular, es decir, gracias a su potencia autorreflexiva. La ausencia de referencialidad supone una obra que navega entre la esfera *intradramática* o *metadieética*. Puede aludir a una historia secundaria sin referirse a sí misma. Es el caso, por ejemplo, de la lista de conquistas del protagonista de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, una fábula transmitida mediante el verbo, sin acudir a la visión. Luego entramos en el *metadrama* con los diálogos intertextuales o las referencias a la realidad, unas formas cuya ausencia de desdoblamiento implica un movimiento de ficcionalización de la obra o de teatralización de la vida (concepción abeliana del metateatro y *theatrum mundi*). Solamente hay metateatro, a nuestro entender, cuando aparece la autorreferencia, puesto que implica un reflejo de la propia obra, una forma autotélica creadora, a su vez, de instancias duplicadas. Basta con el desdoblamiento de un elemento, pero también se puede hacer con todos, y ésta es la forma más metateatral: el teatro dentro del teatro.

Sin embargo, conviene matizar la propuesta de progresión especular del metateatro. En efecto, nos sirve para ver cómo los grados de metateatralidad corresponden al aumento de la especularidad de los elementos dramáticos. Pero, concretamente, no es un esquema que pueda servir para la clasificación de obras metateatrales, simplemente porque éstas pueden contener distintas formas de fenómenos metadramáticos. Ya es difícil, en sí mismo, distinguir adecuadamente estas estructuras en una pieza. No obstante, el esquema nos permite llegar a una primera conclusión que nos sirve de definición: el metateatro es, básicamente, una duplicación de signos llevada a la escena mediante la *mise en abyme*. En otras palabras, hay metateatro cuando al menos un elemento dramático (escenario, personajes, público o autor) se repite dentro de la representación, creando así un juego de espejos explícito.

3.3. Comentarios preliminares sobre el corpus

Antes de entrar en el análisis de las obras estudiadas, es conveniente señalar el porqué de su elección. Claro está que no podemos hacer una lista completa de los entremeses metateatrales existentes, y es muy probable que otros textos más pertinentes puedan ser incluidos en nuestro trabajo, inclusive con la posibilidad de disminuir en parte la pertinencia de nuestro tema. Sin embargo, los que hemos elegido nos parecen paradigmáticos y problemáticos a su vez. En efecto, todos contienen rasgos de metateatro mediante los enredos que desarrollan. Pero solamente dos pertenecen a la definición *stricto sensu* que hemos dado de nuestro objeto de estudio: se trata de *Las Alforjas* y *Escandarbey*. Los demás crean otros niveles, otros signos, sin llegar a la corporización efectiva de lo que la palabra crea. Permanecemos en un plano onírico. Por lo tanto, los dos primeros nos servirán de modelo al que confrontaremos otros entremeses – los llamaremos de momento “metateatrales de modalidad auditiva” – que problematizan la frontera entre lo *intra* y lo *metadramático*.

4. Un metateatro visible

En este apartado vamos a ver concretamente lo que es el metateatro y cómo se construye. Hemos descartado el análisis por ejes metadramáticos. Aunque sea una ventaja en cuanto a consideraciones comparatistas, este tipo de procedimiento oscurece el desarrollo de la trama que suele ser esencial en la elaboración del elemento meta. Por ende, hemos decidido analizar cada entremés del corpus individualmente, para destacar su dimensión metadramática de manera más efectiva.

4.1. *Las Alforjas*: instrumento/símbolo de la *mise en abyme*

Es imprescindible la presencia de Luis Quiñones de Benavente en cualquier análisis de metateatro entremesil. Se debe sobre todo a su versión del *Retablo* que estudiaremos luego. Sin embargo, en su obra literaria hay otros textos muy interesantes. *Las Alforjas* es un claro ejemplo de las tendencias artísticas del escribano. Representada en 1621 (Martínez López, 1997: 288), contiene todos los elementos típicos que destacamos anteriormente: musicalidad, final feliz y un alto grado de teatralidad. El entremés se basa en el amor de Gazpacho²⁴ por Juliana cuyo padre, el alcalde del pueblo, decide casarla con el sacristán Berrueco. Pero el verdadero nudo de la trama es el compromiso del organizador de las fiestas del Corpus, precisamente el alcalde: “[ALCALDE:] Ya sabéis que me hicieron mayordomo / del Sacramento y no tenemos fiestas, / porque hogaño nos faltan los dineros / para trompetas, danzas, comedieros” (vv. 93-96). Gazpacho, con el objetivo de llevarse a Juliana, sale al escenario “*muy a lo gracioso, de estudiante, con unas alforjas grandes, donde ha de caber una guitarra pequeña, una cabellera de demonio, un turbante de moro, unas tocas de viuda, un tamborilillo y una trompetilla*” (p. 100). Estos objetos son usados sucesivamente por el protagonista quien hace de diablo, moro y viuda²⁵. Luego decide hacer un baile que contagia a los sacristanes y al alcalde, a quienes da instrumentos que les sirven para representar un coro. Éste es seguido por los auténticos músicos, que clausuran la obra con la unión de Juliana y Gazpacho. El entremés se desarrolla por lo tanto en dos planos: uno es la relación entre los amantes, el otro consiste en la creación de un segundo nivel dramático.

²⁴ Su nombre provoca ciertos juegos de palabras (“salpicón de mi alma”, v. 120), un procedimiento típico del humor lingüístico entremesil, como se puede apreciar en *La burla más sazónada*.

²⁵ Este fenómeno ilustra la polivalencia de los actores de la época, capaces de interpretar distintos papeles y variar los tonos (Rodríguez Cuadros/Tordera, 1998).

Las alforjas son el núcleo del plano metadramático que vamos a enfocar en este capítulo. De procedencia árabe, el lema designa una “especie de talega abierta por el centro y cerrada por sus extremos, los cuales forman dos bolsas grandes y ordinariamente cuadradas, donde, repartiendo el peso para mayor comodidad, se guardan algunas cosas que han de llevarse de una parte a otra” (DRAE). El objeto contiene los elementos de disfraz que sirven a Gazpacho para crear una nueva ilusión y éste señala la importancia de las alforjas porque “no hay cosa en aquesta vida que dentro dellas no traiga” (vv.133-134). Podemos percibir las como auténticas *mises en abyme* de la vida. Es esencial el rasgo subrayado por el protagonista debido al paralelo con la escena: las alforjas son también *mise en abyme* del teatro pues contienen los instrumentos del actor. Reúnen de este modo vida y teatro, como punto de partida del segundo nivel creado por Gazpacho.

La magia sirve como aliciente importante del segundo nivel para las alforjas, siguiendo el mismo camino que el que veremos con la “selva encantada” de *Los refranes del viejo celoso*: “Alforjas de virtud / como [varita] encantada” (vv. 186-187). Se asocia el nivel metadramático al mundo mágico para justificar el segundo plano. Gazpacho, al igual que Rincón en *Los Refranes*, interpreta el papel de mago. Sin embargo, el mundo creado en el entremés de Quevedo permanece en la frontera entre lo onírico y lo real, como luego comprobaremos, mientras que Gazpacho no deja entrever elementos mágicos. Ejerce, en cierto sentido, de actor paródico. La duración del artificio también difiere: en *Los Refranes* no se rompe la ilusión final, por lo que el enredo se extiende hasta el final de la representación, con los porrazos al Vejete. Veremos, además, que se mezclan ambos niveles con la desaparición casi completa de los personajes del plano *intradramático*. En cambio, *Las Alforjas* no enreda al público del mismo modo. Aquí, los niveles se cruzan porque los personajes del plano *intradramático* son seducidos por el protagonista del plano *metadramático*. Gazpacho sale a la escena para interpretar una farsa, “la grande historia de la viuda rebelada”, y luego incita progresivamente a los demás personajes a integrarse en la fiesta con él: Primero los hace bailar con el tamborilico (vv. 181-192) y así los contagia con la música: “¡Válgate el diablo por hombre! / De nuestro juicio nos saca” (v. 181). Con las trompetas inicia una parodia musical en la que cada uno toca un instrumento (vv. 202-208). El objetivo de este juego de niveles es hacer posible la evasión de Gazpacho y Juliana: “Vamos, Juliana” (v. 209). Finalmente, la salida de los auténticos músicos permite cerrar el entremés con una boda y regresar al plano *intradramático*.

Las alforjas y la magia sirven de predisposición al doble nivel. Éste comienza con la representación insertada de la farsa, aunque su introducción no sea evidente. Efectivamente, las reacciones de los personajes frente a estas alforjas hacen dudar al público, tan escéptico como las futuras víctimas del enredo. Frente a la aparente fuerza vital y creadora de las alforjas, alabada por Gazpacho, Berrueco opone el principal defecto de éstas: “[GAZPACHO:] Pues ¿qué les falta? / [BERRUECO:] Lo que no hay en las alforjas: / representantes” (vv. 140-142). El nudo consiste desde entonces en la refutación de esta afirmación, lo que Gazpacho no tarda en hacer: responde a la escasez de actores distintos con el polifacetismo de una sola persona. Después de un primer distanciamiento con sus respectivas interpretaciones (“A cantar salen; silencio”, v. 151), Gazpacho encarna a un músico. El canto de una copla despierta la curiosidad del Alcalde, quien pide la opinión de los demás. Por lo tanto, se sitúan como apreciadores de lo que están viendo. Al opinar sobre lo que se está representando, el Alcalde y los sacristanes se convierten en público *intradramático*. Con la aparición de unos espectadores y un intérprete, todos los elementos quedan establecidos para empezar la farsa. Gazpacho se pone una cabellera de demonio²⁶ que ultima el distanciamiento entre público interno y personaje *metadramático*, según las propias palabras del Alcalde (“Callen, que un diablo ha salido”, v. 157) y se representa la obra (habla Gazpacho, vv. 158-167):

Yo soy un diablo soez
que vengo a ver dende Fez
a la viuda Lanzarote, 160
porque dicen quel cogote
le tiene como una nuez.

Quítase la cabellera y pónese un turbante.

Yo soy un moro en cuclillas
que el diablo me hace cosquillas
cuando me quita que coma 165
el perrigalga Mahoma

²⁶ El Alcalde se refiere también al diablo (v. 125), aunque en aquel momento no sea un paralelo con la figura del autor. Sin embargo, el disfraz de Gazpacho confirma la tendencia en asociar autor-guionista y demonio, según la opinión común de los usos y costumbres de las tropas teatrales. Generalmente, eran percibidas por la Iglesia como propensas a los vicios y juegos corporales, de modo que el director de escena se consideraba como el mayor de los pecadores. En *El diablo autor aburrido* de Ramón de la Cruz, el autor (en este caso en el sentido de guionista) es el propio Satanás. Cabe añadir la procedencia marroquí del diablo (“yo soy un diablo soez / que vengo a ver dende Fez”, vv. 158-159).

pernil de las Garrobillas.

Quítase el bonete y pónese tocas de viuda.

Yo soy una viuda honrada
que representa en Granada
con Pinedo y con Heredia.
Y aquí acaba la comedia
de la viuda rebelada.

170

¿Podemos hablar *stricto sensu* de una representación teatral? En efecto, la duda se debe a la falta de interacción entre los personajes, quienes además aparecen sucesivamente pero sin estar simultáneamente en la escena: visualmente, las didascalias distinguen perfectamente los monólogos de los personajes. El diablo de Fez pretende ver a una viuda famosa por su cogote. En cuanto al moro, su único propósito es transgredir la prohibición de comer carne de cerdo. La viuda, a su vez, destaca por su representación en Granada. No obstante, no existe vínculo claro entre ellos, ni motivo alguno por el cual el público pueda reír: no se puede hablar, en todo caso, de una farsa.

La risa es provocada por la reacción abusiva del Alcalde y los sacristanes, puesto que aplauden lo que, en realidad, podemos definir como un vacío dramático: ninguna de las unidades teatrales (tiempo, acción y espacio) se pueden encontrar con claridad en tan corta “farsa”, de modo que no es el género de la obra insertada el aliciente de la risa, sino el efecto que sus carencias provocan sobre el público *intradramático*.

La formación de un segundo nivel en el entremés coincide con la propuesta de Gazpacho, el iniciador del fenómeno metateatral: “Esperen: ¿quieren que salgan / a hacelles una comedia?” (vv. 146-147). De nuevo, vemos cómo la palabra fomenta la ilusión, sugiere otro mundo y lo construye con la representación²⁷. Gazpacho introduce un nuevo universo de manera original, con una autorreferencia. El efecto producido es el siguiente: el público asiste a la obra, pero cuando el protagonista alude a una comedia que se va a desarrollar los espectadores se identifican con el personaje-público. Éste es un movimiento de aproximación. En contrapartida, se produce un distanciamiento con la obra insertada por denunciar implícitamente su ficcionalidad.

²⁷ En *Las Alforjas*, se completa la inmersión ficcional con la mención del título de la farsa y la interacción con las alforjas de Gazpacho quien, al tocarlas, inicia físicamente la representación.

La asociación entre público *extradramático* e *intradramático* es alimentada con ciertos recursos, como por ejemplo un enunciado cuyo destinatario puede ser tanto uno como el otro: “[ALCALDE:] Callen, que un diablo ha salido” (v. 157). ¿A quién se dirige el Alcalde? Evidentemente, habla con los sacristanes. No obstante, el imperativo señala cualquier persona que interrumpa el monólogo del diablo de Fez. Además, se trata de una forma plural que permite reunir a varias personas en la misma orden. Por consiguiente, el primer destinatario es el conjunto de los personajes *intradramáticos*. Aún así, no excluye al público *extradramático*. Este efecto sutil permite vincular a ambas instancias espectadoras.

En esta etapa convendría ver el influjo de la representación sobre el público real. Hemos visto cómo se integran progresivamente el Alcalde y los sacristanes al juego de Gazpacho. Lo interesante sería saber si, en tales condiciones, el público participaría en la representación. Si, por ejemplo, decidiera aplaudir para seguir el ritmo de las trompetas, tomaría el mismo camino que los personajes, pasando entonces a un plano *intradramático* – aunque fuera metafóricamente.

Si volvemos a considerar “la gran historia de la viuda rebelada”, ésta también contiene rasgos metateatrales. El primero es la propia referencia de la viuda a una representación y a dos jefes de compañía (vv. 169-170. Luego, es equívoca la oración siguiente: “Y aquí acaba la comedia / de la viuda rebelada” (vv. 171-172). No se sabe concretamente quién la dice. Puede ser el personaje de la viuda o simplemente Gazpacho. Si se trata del personaje interpretado por el protagonista, estamos frente a otro caso de autorreferencia dentro de la obra insertada. En otras palabras, si el final de la comedia es mencionado por Gazpacho, es una autorreferencia en el plano *intradramático*. Si se trata de la viuda, estaremos en el plano *metadramático*. Aunque no sea demasiado importante, este ejemplo ambiguo nos permite destacar la frontera frágil entre ambos planos, a menudo con la ayuda de alusiones poco claras, de palabras que no permiten distinguir perfectamente a los públicos.

La conclusión del entremés es prototípica de muchos textos teatrales del Siglo de Oro. Las bodas sirven de desenlace feliz y, en cierto sentido, apaciguan los elementos que desembocarían en una tragedia. En efecto, Gazpacho podría ser castigado por su burla. En *La burla más sazónada*, el protagonista también se libra del juicio de sus actos, dándole así un desenlace feliz. Conviene matizar lo que podría ser un final en una configuración de ceremonia dentro del teatro. En *Las Alforjas* no encontramos tal caso porque no se celebran

las bodas: simplemente son programadas. Se puede hablar de referencia a una ceremonia, sin que llegue a ser un fenómeno metateatral. De hecho, la *ceremony within the play* es una forma de metateatro indirecto, porque no se refiere explícitamente a la representación teatral, sino a un tipo de representación cultural altamente codificada. No tiene el mismo efecto mencionar una boda o una obra dramática. En esto difiere de *Los refranes del viejo celoso*, entremés en el que el juicio del Vejete se produce en medio de un tribunal paródico. La boda burlesca se menciona sin llevarse a la escena, pero es prototípica de los *happy endings* y permite seguir con el tono festivo del texto.

Las Alforjas se perfila como uno de los entremeses con más elementos metateatrales de nuestro corpus. Comparte similitudes con las otras obras, sea con sus juegos lingüísticos, sea con la procedencia mágica del segundo nivel (al menos parcialmente).

Primero, asistimos a una obra dentro de otra. Gazpacho hace sucesivamente de cuatro personajes (si contamos a los músicos como una sola persona). Las referencias teatrales son claras, con la mención del título de la “farsa”. Hasta el propio drama intercalado contiene autorreferencias. Así pues, figuran todas las instancias del teatro: personaje-actor, personaje-público y escenificación (aunque muy escasa).

Luego, aparecen los juegos de referencias directas y rupturas de los niveles. Los personajes-espectadores (el Alcalde y los sacristanes) participan en la fiesta. Los distintos planos se mezclan de tal modo que, al final, no sabemos cuál es el nivel *intra* y cuál es el *metadramático*.

Son muchos, por consiguiente, los elementos metateatrales en *Las Alforjas*. Precisamente este instrumento simboliza una *mise en abyme* de la vida y del teatro. En ellas cabe todo, inclusive los disfraces que sirven para dar a luz a los personajes dramáticos de la “farsa de la viuda”. Pese a ello, las alforjas no son el único núcleo del proceso metateatral en esta obra. El creador del plano *metadramático* es Gazpacho, pues dirige la comedia intercalada y le da vida con sus diversas interpretaciones. Por lo tanto, sigue el mismo camino que los segundos niveles creados por un protagonista, y sobre todo por la palabra.

Como veremos, es fundamental la presencia de alguien que lleve las riendas de la representación insertada. En este caso, el propio autor hace el papel de los protagonistas de su obra. Pero veremos que existen otras configuraciones que dan lugar a juegos distintos.

4.2. *Escandarbey* y la ruptura de la cuarta pared

La mezcla de niveles en *Las Alforjas* resulta relativamente discreta. Esto se debe sobre todo a la fragilidad de la farsa de la viuda. Conviene por tanto ver el mismo fenómeno con mayor extensión.

*Escandarbey*²⁸, de Francisco Bernardo de Quirós, es un entremés corto cuyo tema es justamente el teatro dentro del teatro. Se desarrolla en torno a tres personajes, el Regidor, el Escribano y el Alcalde. Éste último es el centro de atención del pueblo: “REGIDOR : Una comedia os hace al bien venido” (p. 332). El protagonista de esta pieza insertada, el moro Escandarbey, vive un romance con Cristerna, mora también. Durante la representación, el Alcalde no puede detenerse de hablar y comentar la obra, como es costumbre según él en el teatro de la época (vv. 36-41):

ESCANDARBEY	Yo soy Escandarbey, aquel famoso, El muy sonado...	
ALCALDE	Pues será el mocoso.	
ESCRIBANO	Aquí no se puede hablar.	
ALCALDE	¡Qué lindos modos! En la comedia ¿cuándo no hablan todos? Mal sabéis de auditorio, camarada, Que aun las mujeres ya dan su alcaldada.	40

Sus interrupciones se convierten pronto en comentarios críticos sobre Escandarbey y Cristerna (vv. 58-61) y sobre la calidad de la forma métrica (v. 68). El Escribano participa poco a poco en las pláticas del Alcalde mientras éste alterna las emociones, pasando del llanto de un recuerdo (vv. 98-100) a la ira (v. 115), lo que señala su implicación en la trama de la obra insertada. Durante la canción de la mora, el Alcalde pierde el control y sube al escenario para bailar (vv. 130-141):

ALCALDE	Dios me tenga de su mano que mi hora llegó ya.	130
---------	---	-----

(Arrima la capa y la vara, y baila con los demás.)

²⁸ Hanna Bergmann, en su nota previa, comenta la genealogía de esta obra, pp. 328-329.

ESCRIBANO	¿Qué es esto que hacéis, alcalde?	
ALCALDE	Arrimar la braguedad, que no seré yo el primero que en este nueso lugar de quien digan que le ha hecho una mujer renegar. ¡Baila, Mahomet, baila, baila! ¡Oh, qué bien que lo baila el alcalde al son, al son de la morisca!	135 140

El Alcalde, inconscientemente, se teatraliza y rompe la cuarta pared al penetrar en el escenario (véase el uso de la tercera persona para hablar de sí mismo, v. 140). Se fortalece esta transgresión con el efecto especular del texto, pues los dos últimos versos remiten a las propias palabras del Alcalde: “¡Oh, qué bien que lo baila la mora / al son de la morisca!” (vv. 128-129). Del mismo modo, deja los objetos que simbolizan su poder (la capa y la vara) en la aldea para ir a bailar²⁹. Con su trasgresión se concluye el entremés.

Escandarbey es probablemente la obra con el nivel metateatral más evidente. Su resumen ya contiene lo que nos interesa: un alcalde asiste, para celebrar su nombramiento, a una pieza de teatro. La representación de una comedia dentro del entremés es, concretamente, el elemento metateatral más fuerte: el teatro dentro del teatro.

Este proceso metateatral ya se construye desde el inicio, aunque no lo parezca. En efecto, el alcalde va a asumir varios papeles: alcalde, personaje-público y hasta personaje de la obra insertada. Para conseguir este efecto, el protagonista debe transgredir las reglas del teatro y entrar en la obra intercalada. Por consiguiente, necesita caer en la trampa de la ilusión y esto implica una limitación intelectual. Desde el principio se hace patente la diferencia lingüística entre el alcalde y el escribano mediante la metátesis de ‘escribano’: “ALCALDE: Esquibrano” (v. 21). Ya se configura desde ahí la postura de “simple” que tendrá el alcalde. Comienza siendo simplemente un personaje. Pero pasa a hablar de teatro y comenta las costumbres del público y su gusto por el habla. Luego, asiste a la representación y asume el papel de espectador, aunque terminará incluyéndose en la obra. Por lo tanto, el entremés se concentra

²⁹ El uso del verbo « arrimar » también conlleva la significación de dejar lo que el objeto simboliza: « con nombres expresivos de cosas materiales, para señalar que se deja o abandona la profesión, ejercicio, etc., simbolizados por ellas » (DRAE).

en la figura del Alcalde. Con él, Quirós establece la frontera frágil entre realidad y ficción y la rompe con el paso de un espectador escéptico a un espectador narcisista³⁰.

La temática del teatro dentro del teatro es particularmente eficaz en el juego ilusión/realidad que sirve de telón de fondo al entremés: el alcalde no distingue la cuarta pared, hace como si se tratara de la vida real. Estamos muy cerca de los ejemplos dados hasta ahora, como *La vida es sueño*. La principal diferencia consta en que no se trata de un contexto onírico, sino teatral, por lo que no estamos solamente en el metadrama, pero claramente en el metateatro. El final juega con los límites de los escenarios *intradramático* y *metadramático*, puesto que el alcalde cruza la cuarta pared para ir a bailar con la mora. El paralelismo entre el texto interno y externo, que se repite, aunque una vez lo diga la mora y otra el alcalde, hace vigente el contacto entre ambos niveles y relativiza la transgresión del protagonista.

En el caso de *Escandarbey*, podríamos considerar que estamos en la cima del metateatro en cuanto a procedimientos “meta”, ya que el teatro dentro del teatro es claramente representado. Sin embargo, cabe destacar que los personajes ocupan aquí papeles que difieren de otras formas de teatro insertado. En efecto, el *dramatis personae* del entremés señala una lista de interlocutores sin distinción entre ellos: Alcalde, Escribano, Cristerna, Regidor, Escandarbey, Músicos. No distingue los niveles, es decir que Cristerna es un personaje del plano *metadramático* sin tener consistencia *intradramática* explícita. Lo mismo es válido para Escandarbey. Ésta es la principal diferencia respecto al juego de Gazpacho en *Las Alforjas*, porque es ante todo el personaje *intradramático* Gazpacho que hace el papel de viuda *metadramática*. En *Escandarbey*, nos faltan informaciones sobre el plano *intradramático*, y el efecto producido por esta carencia es el enfoque sobre la obra insertada y sobre su interacción con el Alcalde.

³⁰ Podemos aplicar los tipos de lectores de novela al teatro, según la tipología de Michel Picard (1986). El lector escéptico no acepta entrar en la fábula, mientras que el narcisista se pierde en la ficción hasta tal punto que su identificación con el protagonista sobrepasa los límites. El extremo de esta identificación sería patológico, como fue el caso del “efecto Werther”. El término fue elaborado por David Philipps, que denominó así la ola de suicidios producida por la muerte del protagonista del *Werther* de Goethe, cuyos lectores, algunos demasiado identificados con el héroe romántico, se mataron al final de la lectura.

5. Un metateatro invisible

En este capítulo se comentan las obras del corpus que son, por su estructura y sus efectos, problemáticas a la hora de analizar sus fenómenos metateatrales. Las primeras que trataremos, siguiendo las mismas pautas que en las dos obras anteriores, ilustran la complejidad de la distinción entre *metadrama* y *metateatro*. Las segundas, en cambio, están ancladas en el *metateatro*, aunque sus construcciones sean derivadas hacia el ya mencionado “metateatro de modalidad auditiva”. De nuevo, el orden no corresponde a una progresión de los efectos especulares. Pretendemos desarrollar nuestra reflexión basándonos en la complejidad de la palabra y sus efectos en la representación.

5.1. La palabra engañosa en *La burla más sazónada*

La burla más sazónada de Luis Vélez de Guevara³¹ aparece impresa en la antología *Flor de entremeses y sainetes* (edición princeps en 1657, reeditada en 1903 en Madrid por la Imprenta de Fortanet³²). La trama comienza con una conversación mordaz entre los estudiantes Garullo, Lechuga y Tabaco. Éste último es el novato que debe pagar la patente³³ a los dos antiguos, como era costumbre en el ámbito estudiantil de la época. Pero Tabaco se niega a pagarla y provoca la ira de los “ancianos”. A su vez, se define como un ser inteligente que intenta enredar a sus oponentes (vv. 49-57)³⁴:

TABACO	Yo soy antiguo, una y muchas veces, y soy más señalado en las escuelas	50
	que carita de niño con viruelas; y soy más conocido	
	que el que limpia sin teñirle y le ha teñido; y tengo más patentes recibidas	
	que hay en la corte viejas engreídas;	55

³¹ Sobre la vida del autor, véase la edición de Ramón Valdés de *El Diablo cojuelo* (1999) que figura en nuestra bibliografía. Además, no debe confundirse la obra con el entremés epónimo de Jerónimo de Cáncer, que no trata el mismo tema.

³² Esta segunda edición se puede consultar en línea:

<http://archive.org/stream/flordeentremeses00madruoft#page/n5/mode/2up> (cons. 27.11.2012)

³³ ‘Patente’: “comida o refresco que, por costumbre, hacen pagar los más antiguos a quien entre de nuevo en un empleo u ocupación.” (DRAE)

³⁴ Nos referimos a la versificación propuesta por Celsa Carmen García Valdés (2005), en *Entremesistas y entremeses barrocos*.

y con más experiencia en casos tales
que Alonso, labrador, en los corrales.

La salida de doña Merluza interrumpe el conflicto e inicia el argumento central del entremés. Esta primera parte permite pues presentar a Tabaco y dar paso a la burla principal, acentuada por el cambio métrico (de la silva al romance)³⁵. Merluza pide ayuda a los capigorras, porque el alguacil de escuelas pretende despacharla (juega con el doble sentido de tratar un negocio y matar). Con la llegada del alguacil a la puerta – situación peligrosa para los estudiantes pues está una mujer con ellos –, Tabaco destaca por su iniciativa: “TABACO: Si puedo no la hallará, / que ha de soñar el novato” (vv. 127-128). Con Merluza detrás de la puerta, comienza el juego burlesco, en el que Tabaco pasa a ser el autor del enredo y el alguacil su víctima: el estudiante finge un diálogo entre un hombre y una mujer, de tal modo que el alguacil cree que estas personas están dentro y decide entrar para encontrarlas. Lleno de ira, no mira atrás al entrar, dejando así la puerta abierta para Merluza, que se escapa. Pero el juego prosigue y la parodia de Tabaco mueve a su pobre víctima entre un cuarto y otro, hasta tropezar con una cuerda estirada por el estudiante. El alguacil termina perdonando a todos y el entremés se cierra con seguidillas³⁶.

El núcleo temático de *La burla más sazónada* es la habilidad vocal de Tabaco que, como lo señalan las indicaciones escénicas, “habla como mujer y como hombre” (p. 50). El protagonismo de Tabaco se opone a la discreción de Lechuga y Garullo y confirma las impresiones de la primera parte en cuanto a su astucia. Sus réplicas dan falsas pistas para la investigación del alguacil y crean, además, a un nuevo personaje (vv. 137-144):

TABACO:	- Doña Juana, ¿dónde estás?	
	- Detrás de la cama.	
	- Malo,	
	que en entrando te hallará.	
	Ponte debajo del cofre.	140
	- Soy gorda y no puedo entrar.	

³⁵ La división en dos partes del entremés aparece también en *El retablo de las maravillas* de Benavente. En general sirve ora para introducir a los personajes o algún debate previo a la burla, ora para establecer los elementos esenciales del enredo (simpleza, jerarquía, cuadro mágico o llave del enredo).

³⁶ Podemos apreciar el cambio del final « a palos », que correspondería más a los entremeses primitivos. *La burla* sigue el principio de la conclusión bajo la forma de un baile o una canción, más propia de los entremeses posteriores a Lope de Rueda (sobre todo en Quiñones de Benavente).

- Pues acepíllate un poco.
- Ofrézcote a Barrabás.
- **Que me ahogo, calla, diablo.**³⁷

Doña Juana no es visible. Es, por consiguiente, un personaje *latente* (García Barrientos, 2003: 162) porque influye directamente en la trama: su supuesta existencia guía al alguacil a través de la casa. Pero Juana permanece en el ámbito del enredo auditivo. Es creada por Tabaco y no llega a ser un personaje *dramático* en el sentido de García Barrientos. Aún así, es la causa principal del dinamismo de la representación, propulsada por los movimientos rápidos solicitados por las réplicas: “– Corre. – Corro. – Sube.– Subo. / – Aprisa. – no puedo más” (vv. 162-163). El alguacil reacciona al ritmo aplicado por Tabaco: “– Vete. – Voime. [ALGUACIL:] ¡Presto, presto!” (vv. 173-174). Tabaco empieza con el verso y el Alguacil lo termina, dándole una gran velocidad al texto, que corresponde al movimiento efectivo de los personajes³⁸ y acentúa así la movilidad de la representación que es, como indicado *supra*, un elemento esencial del género.

El dinamismo típicamente entremesil se debe al gran jefe de orquesta, Tabaco. Su importancia queda mostrada por el cambio métrico, que corresponde a las dos posturas adoptadas por el estudiante: al principio, es presentado como novato, aunque astuto. Luego se convierte en el director de la burla (Martínez López, 1997: 86):

La burla más sazónada transcurre en un lugar único, pero el entremés comprende dos partes claramente diferenciadas por el cambio de endecasílabo a romance. Quedan delimitadas dos secuencias dramáticas que corresponden a la novatada de Tabaco y a la burla, cuyas víctimas son el Alguacil de escuelas y su acompañante. El cambio indica, pues, además de estas dos partes, la transformación de Tabaco que de objeto de escarnio pasa a promotor de burlas. La vuelta de doña Merluza, que concluye el entremés, no viene marcada por un metro distinto.

³⁷ La negrita es nuestra. Señalamos además una incomprensión del texto, pues el reparto de los guiones sugiere que “diablo” sea pronunciado por el hombre y dirigido a doña Juana. Aún así, el verbo ‘ahogar’ se refiere a la mujer dentro del cofre. Por lo tanto, es posible que ya sea introducida la tercera persona a la que alude Tabaco (“con la moza en el desván”, v. 151), pero también puede ser una errata.

³⁸ Se encuentran cuatro casos similares en el texto, vv. 175-180.

Toda la burla gira alrededor de las cualidades vocálicas del estudiante y pone de relieve la capacidad de interpretación del actor del Siglo de Oro. Díez Borque (2002: 120) insiste sobre el papel esencial del actor:

Ser buen actor, buen profesional, era difícil, a juzgar por las condiciones óptimas de maestría que se les exigía: destacaba la buena pronunciación (el espectador estaba bastante capacitado para “oír” versos), la habilidad en canto y baile y la gracia de movimientos. En términos generales puede decirse que el ideal de perfección en el actor consistía en conciliar *naturaleza y arte* en el gesto, en la palabra y en el movimiento (Robles); la meta era que la actuación pareciera “no *imitación*, sino *propiedad*”, como insiste el teórico López Pinciano.

La eficacia de la creación de un segundo nivel dramático depende por lo tanto de la actuación del intérprete de Tabaco, que debe ser capaz de alternar una voz con matices masculinos y femeninos³⁹.

Los efectos vocálicos del estudiante dividen el drama en dos niveles. El desdoblamiento existe, pero permanece alusivo porque no se lleva a la escena. Concretamente, el *dramatis personae* de la obra consta de Garullo, Lechuga, Tabaco, Alguacil, Compañero y Merluza (sin contar a los músicos). Evidentemente, si nos interrogamos sobre esta lista vista desde los ojos de los protagonistas, se producen cambios notables. En otras palabras, para el Alguacil existen otros personajes, aunque no figuren en el *dramatis personae* porque no son personajes dramáticos. Doña Juana y la Moza, supuestamente presentes en casa de los estudiantes, no son “reales” (en el sentido *intradramático*). Son frutos de la imaginación de Tabaco y el público, como testigo externo, asiste a la trampa. Pero para el Alguacil, estas dos damas son, al principio, totalmente reales. La burla se basa, entonces, en el desfase entre dos niveles: por un lado, el Alguacil busca a dos mujeres reales para él; por otro lado, los estudiantes – y el público de cómplice – son conocedores de la mentira.

Existe pues un primer nivel *intradramático* correspondiente a Tabaco, Garullo, Lechuga y el espectador. El segundo nivel es el que alimenta el elenco de interpretaciones posibles. Hemos

³⁹ Refiriéndose al entremés calderoniano *Guardadme las espaldas*, Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera (1982) señalan que es una “obra cuya eficacia cómica se apoya sobre todo en la habilidad del actor que interprete a Lorenzo”. Demuestra, por lo tanto, la importancia generalizada de la interpretación del comediante en el logro del entremés.

visto *supra* las diferencias entre *metadiégesis*, *metadrama* y *metateatro*. El problema aparece a la hora de atribuir el segundo nivel a una de estas categorías. Efectivamente, habíamos definido el plano *metadieético* como una historia secundaria reproducida verbalmente sin llegar a tener una consistencia escénica efectiva. Un ejemplo en *La burla* sería la anécdota contada por Tabaco (vv. 100-118). Pasaba al plano *metadramático* una vez representada la historia. En el caso de *La burla*, estamos en la frontera entre estos dos planos, porque ambos niveles son dependientes uno del otro. El debate queda abierto a numerosas interpretaciones: ¿Podemos incluir en el plano *metadramático* un nivel secundario que no sea representado para todas las instancias teatrales? ¿Basta con la ilusión creada sobre el Alguacil para hablar de *metateatro*?

En realidad, el verbo es el aliciente del enredo y el creador de los pocos rasgos de un mundo anexo, mediante la percepción sensorial del alguacil. No podemos hablar de *metateatro* por la ausencia de referencias a las instancias del teatro. El espectador puede conceder el juego de tono para crear un segundo nivel, pero estas creaciones no adquieren sustancia propia. Lo mismo ocurrirá en cierta medida, como lo veremos, en *El retablo de las maravillas*.

Una tentativa de clasificación de los actos de Tabaco en las categorías de Hornby también resulta difícil. Convendría situar *La burla* entre autorreferencia y papel dentro del papel. autorreferencia indirecta, porque vemos cómo Tabaco *actúa* y es consciente de su actuación. Pero no es exactamente un papel dentro del papel, porque no llegan a ser visibles como personajes *dramáticos*. Estamos, por ende, en el límite de la autorreferencia explícita. *La burla* nos permite ante todo señalar la tematización de la *actuación* (en cuanto a juegos vocales) y concluir que el metadrama es creado a partir de uno o varios personajes que se erigen en autor/es de la burla o de la ilusión. Sin embargo, la clasificación de *La burla* en cuanto a fenómeno metateatral queda en suspenso, debido a la ausencia de encarnación de un segundo nivel vinculado con el teatro.

El enredo auditivo conlleva ciertas limitaciones, como se puede ver también en *El viejo celoso* de Cervantes. En este famoso entremés, el Vejete es burlado por un guadamecí que esconde a un amante. Éste logra entrar en el cuarto de Lorenza, la esposa, sin que el pobre marido se percate de la trampa. Con la pareja separada por una puerta, Lorenza habla con Cristina y alude al amante, pero el Vejete, fuera del cuarto, no puede comprobar la existencia del personaje. Una vez abierta la puerta, una bacina de agua basta para cegar al esposo y facilitar la huida del amante. Del mismo modo que en *La burla*, la trama y la movilidad de la

obra pasan por la palabra engañosa⁴⁰, pero sin llegar a crear un segundo nivel autónomo. Dependientes de un personaje, las dos mujeres de *La burla* existen solamente mediante la palabra. De esta forma, se puede hablar de *metadiégesis* e inclusive (en el caso de Cervantes sobre todo) de *metadrama* (si el personaje *latente* del amante es escenificado).

El último turno de palabra es quizás el elemento más confuso en la reflexión de una posible metateatralidad en *La burla*. Además de una autorreferencia formal⁴¹ (“Vayan seguidillas”, v. 208), aparece un pronombre hermético: “Dice que no pida / dinero a nadie; / prueba **tú**, no comiendo, / verás si es fácil” (vv. 212-215, la negrita es nuestra). ¿A quién se refiere este pronombre de la segunda persona del singular? Primero, puede tratarse del Alguacil o de un personaje de la obra. Luego, es posible que aluda a un ser general, lo que sería justificado por la estructura gnómica de la moraleja (impersonalidad, presente y personificación de sensaciones como Vergüenza o Hambre): “La vergüenza me embarga / pedir prestado, / y responde el hambre / que sin embargo” (vv. 216-219). Por último, y aquí aparece la duda, puede dirigirse al espectador. La *parábasis* crearía un desdoblamiento de la instancia del público, puesto que los músicos hablan a una figura potencial de espectador. En otras palabras, el público real representaría, en ese momento, una figura ideal a la que se dirigen los músicos para comunicar la moraleja final. Además, la vena moralizadora del último turno pone en relieve un distanciamiento con la representación, intensificado por la presencia de una instancia musical. En suma, el tuteo final dificulta la distinción entre plano *extra* e *intradramático*.

En definitiva, es preciso ubicar *La burla más sazónada* entre el plano *intradramático* y el *metadramático*, aunque podamos concederle cierta autorreferencialidad. En efecto, no llegamos a percibir una alusión directa, pero los juegos de entonación son una clara pista de la formación de un segundo nivel. Aún así, la pieza permanece encerrada en el transcurso de la burla, sin que las referencias folklóricas o la fuerza de actuación del personaje lleguen a producir metateatro. Por consiguiente, hablar de metateatro en esta obra sería estirar demasiado los pocos elementos representados. Del mismo modo que en *El viejo celoso* de Cervantes, el enredo auditivo no es suficiente para hablar de teatro dentro del teatro, porque

⁴⁰ Aún así, en la pieza de Vélez de Guevara la palabra es creadora de un segundo nivel, mientras que la obra cervantina ofrece simplemente un juego de disimulación: Cristina y Lorenza no inventan al amante, éste tiene consistencia escénica (sea un actor o una sombra).

⁴¹ Este fenómeno es recurrente en el teatro breve. En la *Mojiganga de Juan Rana en la zarzuela* de Calderón, por ejemplo, Alfeo inicia la representación aludiendo justamente al género: “¿Qué mojiganga? ¡Esperad!” (María-Luisa Lobato, 1989: 143).

no aparece el desdoblamiento de instancias. El dinamismo de *La burla* y su alto nivel de teatralidad debido a la interpretación vocálica de Tabaco son dos elementos que permiten reflexionar. No obstante, sería preciso definir el límite de la autorreferencialidad en cuanto a técnicas de actores. Uno podría admitir la integración de la tematización del tono como elemento referible al teatro, pero esto supondría incorporar también los gestos demasiado marcados, los vestidos con tonos carnavalescos o, en suma, todo elemento llevado hasta un extremo esperpéntico, lo que nos parece poco relevante.

La obra de Vélez de Guevara no consigue situarse en un plano metateatral. La razón de la inclusión de esta obra se debe a su estrecha relación temática con *El retablo de las maravillas*, que también nos ofrece un enredo auditivo, pero con otras modalidades que permiten, esta vez, hablar de metateatro. Por lo tanto, *La burla más sazónada* nos sirve de punto de partida para hacer hincapié en el próximo capítulo que también pone en escena la creación de un segundo nivel por un personaje astuto.

5.2. Los refranes del viejo celoso y la creación mágica

El entremés de *Los refranes del viejo celoso* es atribuido a Francisco de Quevedo y Villegas – por sus numerosos paralelos con *El sueño de la muerte* –, aunque también sea vinculado con Luis Quiñones de Benavente⁴². La trama sigue el esquema típico de un paso de Lope de Rueda: el viejo cornudo burlado por los amantes, con final “a palos”. Pero desarrolla además un juego entre niveles particularmente interesante en cuanto a la reflexión de lo que puede ser metateatral o no.

Los refranes representa la historia de los amantes Rincón y Justa. Ella está casada con un hombre “tan viejo que te juro / que se cae por las calles de maduro” (vv. 27-28), quien, además de celoso, tiene la mala costumbre de resumir cada situación o comportamiento con un refrán (vv. 39-49):

[Justa] Cada palabra es un refrancito;
cuan[t]o habla, cuanto dice son vejeces, 40

⁴² Hanna Bergman (1975), en “*Los refranes del viejo celoso* y obras afines”, analiza los argumentos a favor de la atribución de este entremés a Quevedo y demuestra la falta de pruebas al respecto. En respuesta a esta autoría dudosa, propone la de Benavente, más pertinente según ella. Por consiguiente, hemos señalado la atribución a Quevedo para hacer justicia a la versión de Catalina Buezo, aunque la hipótesis de Bergman sea, a nuestro juicio, más pertinente.

repitiéndolo más de dos mil veces;
 si me amenaza, dice con visajes:
 “Agora lo veredes, dijo Agrajes.”
 Si de noche va huyendo de mi fuego,
 dice que toma las de Villadiego; 45
 si digo que murmuran los vecinos,
 cuentos dice que son de Calaínos;
 si algo le cuento, dice con gran saña
 que soy del tiempo de Maricastaña.

Rincón, atento a las quejas de su dama, decide burlarse del Vejete, “pues con ardides, tretas y ademanes / han de ser mis terceros sus refranes” (vv. 52-53). Con la llegada imprevista del marido, Justa usa el pretexto de una paja en el ojo del hombre para distraerlo mientras Rincón sale. Pero éste regresa luego, disfrazado de mago, para hechizar al pobre marido que, a causa del encanto, ve cómo son encarnados los personajes de los refranes que va enunciando. Sale primero Calaínos, cuya aparición permite que los amantes se escapen. Luego, aparecen (según el orden de salida a la escena): Villadiego, Juan de la Encina, Perico el de los Palotes, Maricastaña, la dueña Quintañona, el Rey que Rabió, el Rey Perico, Marta, el Otro, Agrajes, Cochite-hervite, Chisgarabís, Trochemoche, Bobo de Coria, el amigo, Mari Rabadilla, doña Fáfula, Pedro de Urdemalas y Pero Grullo. Estos personajes forman un tribunal que dicta la sentencia correspondiente al final a porrazos sobre el Vejete.

No se trata, en *Los refranes*, de un tema original. Como lo hemos subrayado, los ecos del *sueño de la muerte* de Quevedo son tales que aparecen todos los personajes mencionados, salvo Maricastaña. El mismo procedimiento es tratado en el entremés *Las sombras*, también de atribución dudosa a Quevedo. En cuanto a la fecha de publicación, Bergman (1975) desarrolla una reflexión entorno a indicios del texto, para determinar cuál de los dos entremeses es anterior. De todos modos, el final a palos – propio del entremés primitivo – lo ubicaría en la primera mitad del Siglo de Oro, además de los rasgos señalados por Bergman.

Estamos frente a un caso de diálogo intertextual, puesto que tres textos abordan el mismo concepto: la escenificación de personajes proverbiales. Hemos destacado, en el apartado teórico, la posibilidad de incluir este concepto dentro de la referencia indirecta. Ésta se distingue de la autorreferencia porque alude a objetos exteriores que permiten al espectador

situarse en la realidad o la ficción. Estas pasarelas, discretas según el grado de conocimiento del público, funcionan de la manera siguiente: una persona asiste a una representación teatral en la que se alude a un fenómeno ajeno al universo ficcional. Puede ser una *real reference* o una *literary reference*. En el primer caso, permite hacer una sátira o un elogio del objeto mencionado⁴³. Por ejemplo, un personaje puede hablar de una catástrofe que se produjo en el mundo real o aludir a una persona de carne y hueso. En el segundo, hablará de una creación literaria (personaje, mito u obra)⁴⁴. La presencia de ambos fenómenos permite al lector/espectador guardar en mente el hecho de que lee/asiste a una representación ficticia. A su vez, fomenta los vínculos entre ficción y realidad, porque se sitúa como perteneciente al mundo al que se refiere. Por ende, *Los refranes* ofrece paralelos intertextuales con obras que tratan del mismo tema y, si un espectador las conoce, aumenta las probabilidades de que éste tenga una mayor distancia/proximidad con la escena⁴⁵.

No es suficiente el eco intertextual para hablar de metateatro: son personajes proverbiales, no sería lo mismo representar a Segismundo o Bernarda Alba. Sin embargo, es interesante ver que el diálogo con otras fuentes es muy profuso en *Los refranes*, porque no existen solamente referencias a otros textos sino también al folklor. Los personajes de refraneros suelen perder su identidad histórica para convertirse en sinónimos de rasgos como la vejez, el antepasado o la estupidez. El refranero constituye una fuente folklórica de transmisión oral, como lo señala Caudet Yarza (1994: 5) al citar el Diccionario Enciclopédico Hachette Castell:

Estas sentencias, a menudo de tipo moral, se transmiten oralmente de generación en generación y su recopilación constituye el refranero propio de cada cultura. El refrán consta de dos partes, en la primera se presenta la situación y en la segunda se extraen las conclusiones: *quien escucha, su mal oye* (vg.). En España es notoria la afición popular por los refranes y dichos de tipo didáctico hasta el extremo de que incluso aparecen en grandes obras literarias.

⁴³ La práctica es muy corriente en la literatura caricaturesca.

⁴⁴ Una obra actual que juega justamente con estos matices es *Les Enfers ventriloques* de Sylviane Dupuis. En ella, la protagonista – una dramaturga – aparece en los infiernos del teatro y los recorre en compañía de algunos personajes que son *real references*: Shakespeare, Brecht o Artaud. Pero también aparecen Don Juan y Hamlet, siendo por lo tanto *literary references*.

⁴⁵ Para entender más en detalle este fenómeno de distanciamiento y aproximación, indicamos de nuevo la teoría narrativa propuesta por Michel Picard (1986) en *La lecture comme jeu*. En efecto, pueden ser útiles los conceptos de lector narcisista (que se identifica demasiado, hasta tal punto que puede olvidar la realidad y desarrollar una patología) y lector escéptico (que no consigue entrar en la ficción).

Todos se habrán preguntado alguna vez cuántos años tenía Matusalén, o en qué tiempo vivía Maricastaña. Estos personajes representan *topoi* de las culturas en las que se asientan; son pasarelas, dentro de la ficción, hacia la realidad del espectador.

Aún así, el procedimiento adquiere una nueva dimensión cuando el personaje proverbial es encarnado y se convierte en personaje dramático. Esto es el nudo del juego de niveles instaurado en *Los refranes* y es provocado por otro tópico del teatro entremesil: la presencia de la magia.

La creación de un segundo nivel comienza con la aparición de Rincón disfrazado “con botarga colorada, y un cohete encendido en la mano” (p. 65). Hay una correspondencia con el bufón del Rey, personaje prototípico del folklor cortesano y carnavalesco, que aparece aquí como el *alter ego* del autor: mientras el escritor real es el creador del nivel *intradramático*, Rincón – disfrazado de mago – hace el papel de director del segundo plano *metadramático*. El recurso a la magia sirve para explicar las apariciones de los personajes proverbiales (vv. 98-107):

RINCÓN	Viejo clueco, viejo clueco, no digas que no te aviso que de la selva encantada un mágico había salido, y dentro della te ha puesto sin mula ni sin borrico.	100
JUSTA	¡Marido, encantada estoy!	
VEJETE	Callad, noramala, os digo Que no hay encantos, que todos Son cuentos de Caláinos.	105

Este pasaje es clave en el desarrollo de un nivel secundario, porque se habla de una “selva encantada” para el Vejete⁴⁶. Evidentemente, sirve también para acentuar el humor de la obra: cuando Justa pretende estar encantada, puede tener un doble sentido pues también le complace la presencia de Rincón⁴⁷. No obstante, consta ante todo de un balanceo entre realidad *intradramática* y universo mágico de segundo grado. Desde entonces salen los

⁴⁶ Véase la “varita encantada” mencionada en el capítulo sobre *Las Alforjas*.

⁴⁷ El texto está lleno de juegos de palabras. Véase el juego con “sale” en la p. 64 y la repetición de “Rincón” (arrinconada, rincones, etcétera) p. 65.

personajes proverbiales mencionados por el Vejete en el orden citado. Todos hacen reflexiones sobre los refranes en los que aparecen: “[CALAÍÑOS] no seáis de los maridos / que aunque lo ven, dicen que es / los cuentos de Calaínos” (vv. 123-124). Los discursos de los personajes proverbiales gozan por lo tanto de cierta autorreferencialidad. Además, vienen acompañados de instrumentos o vestiduras con claro valor simbólico⁴⁸.

El contexto mágico es recordado a lo largo del entremés: “¿Qué encantam[i]entos son éstos?” (v. 172). Corresponde a la progresión de los comentarios de los personajes. En efecto, hasta la dueña Quintañoa, no hay diálogo entre ellos y el Vejete. Quintañoa es la primera en interactuar con él y permite al universo mágico beneficiar de un anclaje más profundo: no son solamente apariciones, pues hablan con el personaje de la realidad *intradramática*. Los niveles se relacionan, hasta que se invierte el orden del mundo y el Vejete pasa a ser el extraño en medio del tablado de un tribunal construido por los propios personajes proverbiales. La mezcla progresiva de ambos niveles se verifica con la comparación entre la situación inicial y final de la obra. Al principio, todos son seres reales (Justa, Rincón y el Vejete). Con la creación del segundo nivel y la salida de Caláinos, los amantes se escapan y dejan al Vejete solo en medio del universo mágico. Los “fantasmas” de los refranes cobran tal sustancia que dialogan con el marido burlado y terminan por condenarlo a la sentencia de los palos. Así pues, el final del entremés está anclado totalmente en el segundo nivel. Prueba de ello es la última ocurrencia de Justa en el entremés (vv. 212-221, [...], 230; la negrita es nuestra):

REY PERICO	El Rey Perico soy yo, que en mi tribunal subido llamo a juicio a mis vasallos, porque un día tengan juicio; diga Marta con sus pollos.	215
JUSTA	Digo que por mí se dijo, « Muera Marta y muera harta », por eso mis pollos crío.	
VEJETE	¿No es mi mujer ésta? Justa, ¿En Marta te has convertido? [...]	220

⁴⁸ Por ejemplo, Juan de la Encina sale con ramas de encinas y Quintañona de “dueña”, es decir como “monja o beata vivía antiguamente en comunidad y solía ser mujer principal” (DRAE) para acentuar su edad y experiencia puesto que “quintañona” significa “tener cien años” (DRAE).

Las dudas introducidas por las preguntas del Vejete señalan que el universo mágico ya está asentado hasta tal punto que el marido cree ver a Justa. Sería interesante ver cómo se representa este pasaje: o es la misma actora para Justa y Marta (de hecho, la primera es la indicada por el reparto de la palabra), o es otra persona. Esto amplificaría la locura progresiva del Vejete. De todos modos, es esencial este pasaje en la mezcla de los niveles, porque el protagonista de la realidad *intradramática* se integra totalmente en una realidad *metadramática* que pasa poco a poco al primer plano.

Caso más extraño aún es el comentario de Pero Grullo: “Viejo caduco y maldito / no os espantéis, que os ofrezco, / si un vuelo doy y relincho, / **en medio deste tablado** / estornudar basiliscos” (vv. 254-258, la negrita es nuestra). ¿A qué tablado se refiere? Puede tratarse del tablado del tribunal en el que está el Vejete, por lo que no supone ningún valor metateatral. Sin embargo, si aludiera al escenario, se trataría entonces de una referencia directa al mundo *extradramático*, al universo teatral. Estaríamos por lo tanto frente a la ruptura de la ficción teatral, corriente al final de varios entremeses (sobre todo a través de la *parábasis*).

La primera constatación sobre *Los refranes del viejo celoso* es la ausencia de desdoblamiento de los protagonistas. En efecto, los personajes proverbiales no son representados por seres del plano *intradramático*, es decir que Rincón no hace el papel de Calaínos o del Rey Perico. La única excepción es la de Justa, confundida con Marta, que podría ser consciente de su interpretación, aunque el texto no lo señale con claridad. El desdoblamiento, tan característico del metateatro, se produce en un primer tiempo a través de la creación de un segundo nivel que no desdobla a los personajes, sino únicamente el espacio. Hay dos escenarios: el *intradramático* y el de la selva encantada en la que están los personajes proverbiales. Este último es propio del universo onírico, mágico. Por lo que se trata de un nivel metadramático que no llega a ser metateatral por la ausencia de estancias teatrales concretas (y la ceremonia dentro del teatro que cierra el entremés no es una referencia directa a elementos dramáticos).

La burla más sazónada no logra construir un segundo nivel visible. Esta es la diferencia esencial entre las dos piezas. Efectivamente, *La burla* no crea un espacio capaz de ser representado. Permanece en el ámbito de lo auditivo, de la burla oral. *Los refranes*, en oposición, contiene un segundo nivel definido por una “selva encantada”, un espacio mágico

que enreda al Vejete y da luz a personajes proverbiales. Se pone de relieve la fuerza creadora del espacio interno, nutrido por la magia y capaz de soportar los vaivenes de personajes oníricos, dándoles cuerpo y sustancia. Ésta permanece en el metadrama, carece de autorreferencia teatral. Sin embargo, llega a ser metateatral porque el desdoblamiento inicial del espacio culmina con la presencia de un lugar claramente definido – un tablado con gradas – que contiene además *role playing within the play*: el Rey Perico hace de juez, etcétera.

En suma, entraríamos en el fenómeno metateatral después de haber podido ver los límites del metadrama en *La burla más sazónada* y en el inicio de *Los refranes del viejo celoso*. Pero esta conclusión parece forzosa. Habría que profundizar los límites de los planos de este entremés: en un primer nivel *intradramático* están el Vejete, Justa y Rincón. Luego pasamos al mundo mágico creado por Rincón, en el que los personajes que salen a la escena son “fantasmas proverbiales”. Estamos, por lo tanto, en un metadrama, un nivel onírico representado. Por último, dentro de este nivel, aparece una ceremonia en la que los personajes proverbiales encarnan papeles distintos. Por lo tanto, podríamos hablar de metateatro según lo señala Hornby con su *ceremony within the play*. Pero, sobre todo, es preciso guardar en mente la elaboración de un universo fantasmagórico gracias a la palabra, de modo que vemos el poder que el verbo puede tener en este tipo de representaciones.

5.3. El retablo de las maravillas: una poética de la ausencia

De todos los entremeses de nuestro corpus, *El retablo de las maravillas* ocupa debidamente un puesto predilecto. Extensamente analizado por la crítica en comparación con el resto de nuestras obras, fue a menudo tildado de “metateatral”, obligándonos por ende a incluirlo en nuestra reflexión. Las obras estudiadas hasta ahora nos permiten, eso sí, verlo bajo una nueva perspectiva. Vamos a ver por qué no podemos considerarlo como teatro dentro del teatro *stricto sensu*.

La historia de un retablo encantado viene de una larga corriente de juegos y embustes, entre los cuales cabe mencionar “El pasado del llovista” – el propio Cervantes se refiere a esta anécdota folklórica como diálogo intertextual – o “De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño” en *El Conde Lucanor*. En la edición de nuestro texto, García Valdés (2005: 170) lo señala y añade la pintura invisible para los bastardos, presente en *El buen aviso* de Timoneda. Sin entrar en consideraciones filiales, destacamos simplemente la procedencia altamente folklórica del embuste, que el propio Chanfalla – protagonista del *Retablo* cervantino – menciona a modo de introducción del enredo. En el caso de nuestras dos

piezas, se recurre al artificio del “retablo”: “aquí espectáculo teatral de títeres o marionetas. En su acepción original se refería a un conjunto de imágenes o tablas (a veces incluso a una talla esculpida o pintada) que representaban escenas de la Historia Sagrada” (García Valdés, 2005: 215).

En este capítulo trataremos de dos versiones del *Retablo* conjuntamente: la de Cervantes y la de Benavente⁴⁹. Evidentemente, ambos textos difieren en numerosos aspectos. Sin embargo, proponen el mismo esquema: un grupo de personas se enfrenta al embuste del Retablo. Mediante esta ilusión el protagonista ridiculiza a su público, quien debe someterse a sus creaciones por culpa de la presión social. En el *Retablo* cervantino, Chanfalla y Chirinos⁵⁰ se burlan de unos aldeanos so pretexto de un encantamiento aparentemente sencillo que exponen al Gobernador⁵¹ (C. p. 220):

CHANFALLA. Por las maravillosas cosas que en él se enseñan y muestran, viene a ser llamado Retablo de las Maravillas; el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo.

Evidentemente, el sabio Tontonelo – clara derivación del adjetivo “tonto”⁵² – es una invención. Con él se señala la ficción de las reglas del retablo, que no puede ser visto ni por los impuros de sangre, ni por los bastardos. El telón de la presión social se establece: por miedo a lo que se pueda contar en el pueblo, todos deben fingir que ven efectivamente lo que se dice que ocurre. Quiñones de Benavente se centra únicamente en los cornudos e infieles, sin que cambie el mecanismo del embuste, puesto que todo reposa en la voluntad de mantener el *parecer*. Es interesante ver que en este párrafo se establecen todos los elementos esenciales

⁴⁹ Para evitar confusiones, abreviamos la versión de Benavente por *B* y la de Cervantes por *C*.

⁵⁰ Como lo menciona García Valdés (2005: 215), estos nombres poseen una connotación que los relaciona con lo burlesco y lo falso.

⁵¹ Éste, al preguntar: “¿Y qué quiere decir *Retablo de las Maravillas*?” (C. p. 220), se sitúa del lado del público ignorante. Es, además, una autorreferencia con respecto a la obra.

⁵² “CHIRINOS. Tontonelo se llamaba, nacido en la ciudad de Tontonela; hombre de quien hay fama que le llegaba la barba a la cintura” (C. p. 220).

a la trama. Primero, aparece la procedencia mágica. Ya hemos señalado el protagonismo de esta temática en los entremeses anteriores. Luego, se explica el mecanismo del retablo, que será el nudo de la burla. Por último, se alude a la exclusividad de un público definido, pues el que no corresponda a los criterios no podrá ver ni oír lo que va a salir. De hecho, es un primer indicador de la construcción hermética del retablo: el personaje-público ve supuestamente cosas diferentes que el público real.

Con la representación del embuste comienza el juego metateatral propiamente dicho: Chanfalla, bajo el nombre de Montiel⁵³, describe fenómenos extraordinarios que suceden en el retablo: la salida de Sansón, el toro de Salamanca, una manada de ratones, el agua mágica, dos docenas de leones y osos, y una doncella bailarina llamada Herodías⁵⁴. En la versión de Benavente aparecen solamente el toro y una corriente de agua del Nilo. Mientras los espectadores se despistan, demasiado ocupados en fingir⁵⁵, los burladores los roban⁵⁶.

El retablo de las maravillas goza de un potencial metateatral particular. Para ilustrarlo, es necesario hacer hincapié en los momentos clave de la inmersión en el plano *metadramático*. Tomaremos la versión cervantina como núcleo, por su extensión, y completaremos el comentario con las variantes propuestas por Benavente. Es esencial distinguir tres momentos en una ilusión: su asentamiento (y los elementos que le dan crédito), su desarrollo (con una mezcla más o menos importante de los planos *intra* y *metadramáticos* que comentaremos con el muy peculiar *aparte*) y su conclusión, es decir el impacto que mantiene sobre el mundo de los personajes y sobre el público.

Ante todo, el establecimiento del plano metadramático funciona gracias a un antecedente esencial en el desarrollo de una burla: la limitación intelectual de las “víctimas”. En efecto, los aldeanos son representados despectivamente. Uno de los recursos predilectos de este proceso es la parodia del lenguaje culto – el latín: “BENITO. Sentencia ciceronianca, sin quitar ni poner punto. CAPACHO. *Ciceroniana* quiso decir el señor alcalde Benito Repollo” (C. p.

⁵³ Montiel, además de ser un caso de *role playing within the role*, recuerda a la bruja Montiel del *Coloquio de los perros*, también asociada con la magia. La editora también lo señala (C. p. 219). Aquí, Chanfalla es consciente de su papel, se teatraliza.

⁵⁴ Es interesante ver que el toro es una figura ibérica bien conocida, los ratones descienden directamente del arca de Noé y el río procede de una fuente: todos acentúan el tema de la genealogía. Los leones y osos, además de remitir a los blasones, también son animales y completan el elenco de bestias peligrosas que señalan la principal reacción del público: el miedo (excepto el río que transforma las barbas en oro y traiciona así la avaricia de los aldeanos).

⁵⁵ Hasta tal punto que Benito ya no ve solamente osos, sino dragones (C. p. 231).

⁵⁶ Cervantes nos ofrece un final a palos, mientras que Benavente abandona esta idea para proponer un desenlace feliz.

219). Otro ejemplo es el juego en torno al pago del retablo: “CHIRINOS. [...] *ante omnia* nos han de pagar lo que fuere justo. BENITO. Señora autora, aquí no os ha de pagar ninguna Antona ni ningún Antoño” (C. p. 221). La poca cultura lingüística del alcalde Benito se suma a otros tipos de desvalorización de los aldeanos, como por ejemplo el nombre Juan Castrado cuyo significado remite a la ilegitimidad de su familia⁵⁷. El juego de Pilonga, en la otra versión del *Retablo*, sigue la misma intención con respeto al Alcalde (B. vv. 111-122). Además, a la ingenuidad de los personajes se añade otra característica. Efectivamente, todos reaccionan con orgullo frente a las reglas establecidas por Chanfalla: “no nacimos acá en las malvas” (C. p. 222), del mismo modo que las víctimas de Pilonga (B. vv. 174-193). Con esto, el público es condicionado con el objetivo de creer lo que ve. Por lo contrario, será criticado por los demás. La presión social predefinida por los embusteros desemboca en la propia representación⁵⁸. El artificio es tal que el aviso de Chirinos, quien descubre que el gobernador es poeta – y por lo tanto más capacitado para ver el embuste –, no basta para disuadir a Chanfalla: “¿Poeta? ¡Cuerpo del mundo! Pues dale por engañado, porque todos los de humor semejante son hechos a la mazacona: gente descuidada, crédula y no nada maliciosa” (C. p. 225).

En el *Retablo* de Benavente, la salida de Pilonga asienta la idiotez del Alcalde. En efecto, sale “con una máscara con unas narices largas, y por detrás del ALCALDE le hace cosquillas con ellas en los carrillos, y él se da de bofetadas pensando que son moscas” (B. p. 179). Al darse la vuelta después de unas cuantas réplicas, se espanta. La aparición de Pilonga provoca un “vade retro” (B. v. 124) que lo asimila al diablo.

Concretamente, la existencia escénica del retablo se inicia con la puesta en escena del decorado que sirve de trasfondo: el público *intradramático* sentado, una manta (“El retablo ha de estar detrás deste repostero”, C. p. 226) y, lo más importante, la presencia de Chanfalla y Chirinos, cuyas voces dan vida a la obra insertada. La acción, por consiguiente, se termina cuando se descuelga la manta (C. p. 236), dando fin a la representación. El texto de Benavente es más elíptico, enfoca a una víctima en particular (el Alcalde), aunque sea más preciso en cuanto a la interacción entre los personajes, por lo que no encontramos indicaciones escénicas relativas a la construcción del decorado *metadramático*. Se completa todo – en ambos entremeses – con los enunciados performativos de Chanfalla y Pilonga (C. p. 227):

⁵⁷ También Capacho posee un significado peyorativo, como lo señala García Valdés (B. p. 221) quien cita a Molho.

⁵⁸ Prueba de las dudas acumuladas por los aldeanos es la constante preocupación de algunos de ellos: “CASTRADA. Sosiégate, prima, que toda la gente viene” (C. p. 225).

CHANFALLA. ¡Atención, señores, que comienzo! –¡Oh tú, quien quiera que fuiste, que fabricaste este Retablo con tan maravilloso artificio, que alcanzó el renombre *de las Maravillas* : por la virtud que en él se encierra, te conjuro, apremio y mando que luego incontinenti muestres a estos señores algunas de las tus maravillosas maravillas, para que se regocijen y tomen placer sin escándalo alguno!

Como lo señala Spadaccini, (C. p. 227), la fórmula es similar a la de un conjuro. Pilonga es más expeditivo: “PILONGA: Pues ¡ ojo alerta, señores!, / que el retablo va saliendo” (B. vv. 195-196).

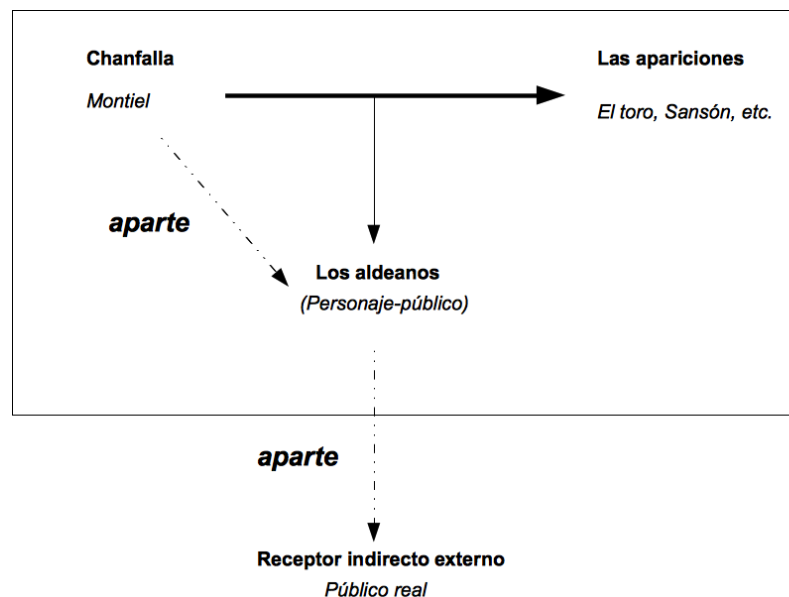
A partir de ahí, las palabras de los protagonistas van a convertirse en imágenes que salen del retablo y afectan supuestamente a los espectadores. El núcleo oscila entre realidad y ficción, más concretamente entre plano *intra* y *metadramático*. Por un lado, Chanfalla y Pilonga cuentan los acontecimientos y crean unas imágenes que no son percibidas por nadie. Por otro lado, las víctimas fingen verlas. El efecto cómico proviene del desfase entre sus distintos comportamientos y sus desconciertos. Éstos se ven con los *apartes* que aparecen sobre todo en el texto de Benavente, ya que es el que más valoriza el segundo aspecto (los versos 220-233 son un claro ejemplo de este doble juego⁵⁹).

Volvamos sobre el concepto de “aparte”, fundamental en la mezcla de los planos dramáticos en esta obra. Se trata de un fenómeno de comunicación particular en el que el personaje piensa en voz alta. De esta manera, se produce un desfase entre la acción y los pensamientos del protagonista. En la novelística, correspondería a una pausa narrativa. A menudo permite establecer un vínculo entre el personaje y el público. Los espectadores son en efecto los destinatarios indirectos de los *apartes*⁶⁰. En *El Retablo*, ellos dicen al público que lo producido por el artificio es ficción. Además de hacerlo cómplice de las víctimas (pues ya se aproximan por sus respectivos papeles de público *extra* e *intradramático*), precisan la diferencia esencial entre la imagen producida en teoría por Chanfalla – o Pilonga – y su

⁵⁹ En el texto de Cervantes, los *apartes* son escasos (señalamos tres, p. 228, 229 y 230). Esta profusión en el *Retablo* de Benavente se puede entender por la ausencia de explicaciones sobre el embuste antes de que éste se realice. La conversación de Chanfalla y Chirinos es escuchada por el público, que sabe desde entonces que todo es ilusión. En cambio, Pilonga no precisa nada, por lo que se multiplican los *apartes* para indicar al público *extradramático* que todo es ficticio.

⁶⁰ Los *apartes*, en este sentido, son formas de *parábasis* que recuerdan cuando un personaje se dirige al público. Las primeras son *parábasis* “indirectas”, mientras que la intención de un protagonista al comunicar con el espectador es “directa”.

presencia efectiva en el escenario. Las víctimas, con los *apartes*, confirman la ausencia de *personajes dramáticos* en la representación insertada.



Situación comunicativa del *Retablo* y función de los apartes.

Es preciso insistir en este aspecto. Hay dos escenarios: el primero es el del plano *intradramático*. Con el enredo de los autores del retablo, el segundo plano *metadramático* se mezcla con el primero en el que están las víctimas. Ellas fingen entrar en ese plano por culpa de la presión social. El segundo escenario es el del plano *extradramático*, en el que actores interpretan a personajes en frente de un público real. Con los *apartes* se vinculan ambos públicos. Podemos ver algo más todavía: estos fenómenos permiten relacionar los planos *extra*, *intra* y *metadramáticos*.

Como ejemplo, retomemos la sorpresa formulada por el Gobernador en el *Retablo* cervantino: “GOBERNADOR. ¿Qué diablos puede ser esto, que aún no me ha tocado una gota donde todos se ahogan?” (*Cer.*, p. 230). El Alcalde de la versión de Benavente se pregunta lo mismo: “ALCALDE : ¿Adónde está lo mojado, / que yo los veo muy secos?” (*Ben.*, vv. 235-236). El retablo, supuestamente, suelta agua y ésta salpica al público *intradramático*. Y nosotros, pertenecientes al público *extradramático*, los vemos quejarse de estar mojados. Sin embargo, el *aparte* permite oír los pensamientos de las víctimas y constatar que ellos tampoco se mojan, sino que están fingiendo. Se crea un vínculo entre ambos públicos. Pero también existe una relación de complicidad entre los autores del embuste y los espectadores reales, puesto que somos conocedores del truco del enredo. Desde el inicio, sabemos que el retablo no va a reproducir nada. Con nuestra omnisciencia, nos aproximamos a todos los planos dramáticos,

por un lado con los *apartes* de las víctimas, por otro lado debido a la introducción en la cual Chanfalla expone el plan (lo que podríamos considerar como un *aparte* que expone el embuste⁶¹). Por lo tanto, se fragilizan las fronteras entre planos *extra*, *intra* y *metadramático*, siendo así pues el núcleo de la trama del *Retablo* en cuanto al aspecto metateatral.

Tanto Cervantes como Benavente recurren al equivalente de la metalepsis narratológica, es decir que representan la contaminación de un plano hacia otro, y desde dos puntos de vista distintos: primero, se constata el movimiento desde Chanfalla o Pilonga hacia el público real mediante la exposición del enredo (aquí no se podría hablar de metalepsis *stricto sensu*, puesto que no se dirigen directamente al público). Pero, sobre todo, lo vemos cuando las creaciones verbales de Chanfalla y Pilonga traspasan la frontera de lo *metadramático* hacia lo *intradramático*. Todas las apariciones del retablo funcionan como elementos metalépticos: pasan de un nivel al otro, influyen directamente sobre sus receptores.

La mezcla de niveles es completada por la inclusión de Benito – el personaje más adentrado en la ilusión como lo es el Alcalde de Benavente – quien pide a su sobrino tocar música para acompañar a Herodías⁶². También es relevante su comentario después de la aparición de Furrier y sus soldados: “BENITO. Yo apostaré que los envía el sabio Tontonelo” (p. 233). Al culminar la representación, la confusión entre realidad y ficción es total. Chanfalla no logra convencerlos que Furrier no es el fruto de Tontonelo. La incompreensión de Furrier señala la necesidad de instaurar un cuadro propicio para la burla. Como él no fue sometido a la preparación psicológica (de hecho su rango de soldado quizás lo libere de preocupaciones de apariencias sociales), no finge ver las creaciones del retablo y provoca las sospechas de los aldeanos, quienes terminan acusándolo de ser un impuro y provocan una pelea, el final a palos.

Benavente no concluye el conflicto de la misma forma. Con el río Nilo, las víctimas se quitan las capas para nadar y Pilonga las roba mientras ellos fingen. Al percatarse del robo, se termina la ilusión. Podemos decir, en este sentido, que el cruce de niveles es menos fuerte que en el *Retablo* cervantino.

¿Qué decir del teatro dentro del teatro? Efectivamente, asistimos a una representación dentro de otra, pero sin que se corporicen los elementos de la pieza insertada. Claro está que el

⁶¹ A menudo, el enredo es explicado antes de ser realizado. Véase por ejemplo la construcción de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina.

⁶² Lo mismo sucede en *Escandarbey*.

metateatro en su máxima potencialidad (el teatro dentro del teatro) crea un desfase entre los diversos planos mediante un proceso diríamos en este caso metaléptico. Sirve para denunciar la simpleza de las víctimas y su dependencia a la imagen social. En esto, el enfoque se concentra en la recepción y los efectos de la ilusión sobre los personajes. Pero también puede servir para mostrar la fuerza creadora del verbo de Chanfalla, Chirinos y Pilonga.

Uno de los objetivos pues del metateatro aquí es su finalidad costumbrista e inclusive moralista. Su uso ofrece posibilidades distintas de enredo, pero también de categorización de los personajes: en el sueño de la vida, algunos están más despiertos que otros. En este caso, el enredo metateatral sirve para denunciar la presión social de la pureza de sangre y de la fidelidad. Para lograrlo, se construye mediante la palabra: el recurso auditivo aparece en *La burla más sazónada*, *Los refranes del Viejo celoso* y en ambas versiones del *Retablo de las maravillas*. Por lo tanto, estas obras difieren de *Las Alforjas* y *Escandarbey*. Es imprescindible retomar los elementos comunes y divergentes de este corpus para destacar la variante del metateatro que pretendemos valorar.

6. Variantes de la metateatralidad

6.1. De lo visible a lo visual

En un primer momento, hemos intentado justificar el orden de los capítulos basándonos en la necesidad de guardar intacto el desarrollo de la estructura de nuestros entremeses. Este paso era necesario para llevar al cabo las distintas conclusiones que se imponían con respeto a la presencia de elementos metateatrales. Sin lugar a duda, nuestra metodología conlleva ciertas debilidades, debido ante todo al tamaño reducido de nuestro corpus. No obstante, la estructura de los capítulos impide que los paralelos entre los diversos textos se repitan demasiado, en interés de inútiles redundancias. Por estas razones es necesario destacar los puntos críticos de nuestra reflexión y realizar un comentario sintético que pueda reunir los resultados de nuestras comentarios anteriores.

Respecto a las diferencias más importantes, el orden de los entremeses permite distinguir un primer grupo formado por *Las Alforjas* y *Escandarbey*, cuyos fenómenos metateatrales son *visibles*. El segundo conjunto reúne el resto de las obras que se construyen mediante recursos metadramáticos que no llegan a ser corporizados y son, de hecho, *invisibles* (salvo *Los refranes* como vamos a ver).

Prestemos especial atención a estos términos. La presencia de un ser invisible no significa que no pueda ser imaginado concretamente por el espectador. Como ejemplo, nos viene en mente una experiencia original vivida en el Théâtre Barnabé, años atrás. Durante la representación, que constaba de varias partes, una de ellas nos llamó la atención. En medio del escenario se distinguía un piano, rodeado por la oscuridad, iluminado por una luz lila. El silencio, de repente, se rompió y nos llegó al oído un sonido, una nota de piano, sin que nadie hubiese tocado el teclado. Delante del público, las teclas se movían solas, poseídas por un fantasma que nadie llegaba a ver, pero cuyos dedos se adivinaban, paseándose sobre el piano, haciendo de esa escena fantasmagórica una magnífica visión de un cuerpo inexistente cuya consistencia se dibujaba más allá de los límites físicos de la vista. ¿Cómo podía parecer tan real un personaje sin cuerpo?

Para entenderlo, es preciso distinguir algunas derivaciones del verbo latino *videre*. Dio lugar, en su momento, a tres formas supuestamente sinónimas, pero cuyos matices nos son beneficiosos. Comparemos las definiciones (ambas del DRAE) de las palabras siguientes: 1)

Vista: “Sentido corporal con que se perciben los objetos mediante la acción de la luz”; 2) *visión*: “Creación de la fantasía o imaginación, que no tiene realidad y se toma como verdadera”. Ambos lemas tienen adjetivos respectivos: *visible* y *visual*. El primero es formado por el participio *visus* y el sufijo *-ible*, de modo que significa “que puede ser visto” y, aferrándonos a la definición del sentido de la *vista*, esta posibilidad depende de elementos físicos. El segundo adjetivo, *visual*, también tiene como raíz *visus* pero, esta vez, con el sufijo *-alis* (relativo a). Vemos pues la diferencia entre un lema que define la capacidad física de distinguir elementos con sus propios ojos, mientras que el otro califica el ver con los ojos de la imaginación, de forma figurada.

En nuestra anécdota, el pianista es evidentemente *invisible* pero nos queda su *visión*. En otras palabras, podemos imaginarnos a esta persona sin que esté físicamente presente. Lo mismo sucede con los personajes del *Retablo de las maravillas*, puesto que deben figurarse lo que está sucediendo a pesar de no verlo.

¿Qué supone esta diferencia en nuestro corpus? Se trata, justamente, del nudo del problema destacado por la ausencia de corporización de los personajes metadramáticos. Habíamos definido anteriormente al personaje dramático como la suma de un actor y un papel, lo que supone encarnación y cuerpo físicamente presente en la escena⁶³. No obstante, hemos visto en nuestro corpus que muchos personajes llegan a tener una consistencia escénica sin que ésta sea física. La Doña Juana ficticia de Tabaco en *La burla* no es un personaje dramático. Aquí, sería un caso de figura latente. García Barrientos ve en esta figura un protagonista ausente de la escena pero que influye sobre la trama (habíamos dado el ejemplo de Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba*). Lo mismo sucede con las apariciones del *Retablo*. En cambio, los personajes proverbiales de *Los refranes* sí son encarnados por un actor. Recordemos que la fuerza de esta obra era la capacidad creadora de la palabra – el refrán en esta ocasión.

Estos personajes latentes se convierten en imágenes perceptibles por los ojos de la imaginación, siendo ajenos a su vez al mundo visible. Lo interesante surge si oponemos los personajes proverbiales de *Los refranes* – que no son metateatrales – y los del *Retablo* que sí lo son. Existe aquí una profunda paradoja que nos lleva a la reconsideración de algunas de nuestras definiciones.

⁶³ Existen numerosos juegos sobre la tematización del desequilibrio entre actor y papel. Véase por ejemplo *Miguel Will* de Somoza en el que un personaje-actor no logra asumir el papel de Don Quijote. También puede ocurrir lo contrario: en *La puerta* de Sanchis Sinisterra, el personaje se niega a salir por miedo a desaparecer. Lleno de celos acerca del que lo interpreta, su monólogo distingue perfectamente ambas instancias.

6.2. Un metateatro visual

Nuestro análisis nos lleva a la reconsideración esencial de lo que es la escena en cuanto a espacio de percepciones. Nos aferramos a esta definición como punto de partida: “Il faut et il suffit, pour qu’il y ait espace théâtral, qu’il y ait des hommes unis par la fonction du regard: des regardants et des regardés” (Ubersfeld, 1996b; 51). Ahora bien, nuestro corpus contiene obras problemáticas ante todo porque los “regardés” no pueden ser vistos. Sin embargo, hemos señalado que pueden ser visualizados, y esto gracias a la fuerza creadora de la enunciación: “La parole apparaît donc comme un mode de dramatisation extrêmement efficace dans l’art de la mise en scène” (Saminadayar-Perrin, 2001: 66)⁶⁴. Esta función del verbo se elabora a través de etapas bien delimitadas de la creación de la imagen: predisposición, consolidación y confirmación. Ante todo, se debe preparar el juego verbal con la explicación del enredo o la presentación de un protagonista astuto (como la exposición inicial de Chanfalla en el *Retablo* y la fuerza retórica de Tabaco en *La burla*). Luego se consolida el proyecto del regidor con el contexto. Éste puede ser un cuadro teatral (una representación insertada con sus códigos culturales bien asentados), una fuerza mágica (por definición hermética) o la presión socio-individual (el soldado de *La burla* es movido por sus ganas de castigar a Tabaco; los aldeanos del *Retablo* temen ser acusados de herejes). Por último, se confirma el juego de imágenes con un cebo, concretamente un simple, que se cree lo que sucede⁶⁵ y cuyos actos validan por consiguiente el efecto producido por la palabra.

Con respecto a la magia, aparece en casi todas las obras de nuestro corpus (salvo en *Escandarbey* y en *La burla más sazonada*). Rincón hechiza al Vejete, en *Los refranes del viejo celoso*, de modo que sus palabras cobran vida en la escena. Su disfraz de mago legitima la creación de un mundo onírico en el que los personajes proverbiales se enfrentan al Vejete. *Los refranes* es el entremés con la estructura mágica más desarrollada. Mientras tanto, las víctimas de Gazpacho mencionan una varita encantada y el retablo presentado por Chanfalla procede de un sabio que tiene todas las características de un brujo, hasta tal punto que el espectáculo se inicia con una fórmula mágica, como lo hemos subrayado. El carácter burlesco de los entremeses implica que estos aspectos encantadores sean parodiados (como lo vemos

⁶⁴ Grosperin (2001: 149-150) explica este fenómeno con el ejemplo de un predicador: “La prédication offre en effet un double spectacle. Le premier, visible, c’est la situation d’énonciation (le prédicateur, l’assemblée, le lieu liturgique, éventuellement la pompe funèbre); le second, invisible, imaginaire, purement discursif, est tel qu’il doit s’imposer devant le premier.”

⁶⁵ Este es el efecto más logrado del *Retablo* a nuestro juicio: la mayoría de los aldeanos no se creen lo que sucede. Todo gira en torno a la presión social.

con el nombre del sabio: Tontonelo). Claro está que aún no llegamos al teatro breve mágico, si pensamos por ejemplo en la bajada del demonio en *El diablo autor aburrido* de Ramón de la Cruz (está montado en un dragón). Pero ya podemos apreciar el desarrollo progresivo de esta tendencia al espectáculo mágico. Por supuesto, el objetivo de la magia será luego sorprender y distraer al público; aquí no es su propósito. Obviamente, los hechizos sirven de antecedentes a la acción que se desarrolla en el entremés. Podemos imaginar la dificultad de construir en tan poco tiempo de representación una trama coherente. La magia permite omitir en cierta medida explicaciones larguísimas. No se busca en concreto una burla muy elaborada, sino el impacto de un enredo sencillo sobre las víctimas con el fin de divertir. En cuanto a la construcción metadramática de nuestro corpus, podemos concluir que la magia legitima el desarrollo poco realista de la trama y ayuda a la creación de un segundo nivel.

La gran incógnita es la heterogeneidad de nuestros niveles. El metateatro no es el mismo en *Escandarbey* o *El retablo de las maravillas*. Concretamente, en la primera obra se siguen los cánones de nuestras definiciones: “el metateatro es, básicamente, una duplicación de signos llevada a la escena mediante la *mise en abyme*. En otras palabras, hay metateatro cuando al menos un elemento dramático (escenario, personajes, público o autor) se repite dentro de la representación, creando así un juego de espejos más o menos explícito”. El problema surge a la hora de juzgar si, por ejemplo, *El retablo de las maravillas* es teatro dentro del teatro o no. En apariencias, la respuesta es evidente, puesto que tenemos un escenario dentro de otro.

El matiz al que pretendemos llegar es justamente la distinción entre un metateatro visible y un metateatro visual. El primero es el fruto de una duplicación signica de todos los elementos propios a una representación dramática: escenario, personajes y público insertados. Todo esto aparece en *Escandarbey*. En este entremés hay claramente teatro dentro del teatro en acorde con los críticos.

El segundo es también el fruto de una duplicación, pero uno de sus elementos no es visible: es visual. Y esta producción se lleva al cabo con la ayuda de un regidor y de su discurso. Las palabras que emite producen el mismo efecto que lo que sería, en la novelística, el fenómeno de *hipotiposis*:

Délimitée, définie, “cadree” par les procédés narratifs, la scène s’affirme paradoxalement comme le moment précis où l’image échappe au texte (s’échappe du texte). Elle fait surgir, au coeur même

de l'abstraction langagière, non “la vision d'où [sort le] livre” mais la vision arrachée au tissu logique constituée par ce dernier. Instant où le texte “hallucine”, elle appelle un regard qu'elle s'attache à faire converger vers le seul point qui lui échappe, celui où le visible s'abîme et se sublime dans le “visuel” (Rykner emprunte l'expression à G. Didi-Huberman, 2001: 103).

Aunque Rykner se refiera a la teatralización de pasajes narrativos en la prosa, su afirmación de la escena verbal elevada al rango de imagen no excluye el teatro y el metateatro. Como lo señala acertadamente: “La scène ainsi rejetée du côté de l'énonciation échappe au figurable mais retrouve ses racines imaginaires. La parole se transforme en souffle, le visible laisse la place au visuel” (Rykner, 2001: 106).

Si sintetizamos los elementos presentados hasta ahora, podemos precisar la definición de metateatro para aplicarla al plano de la representación metateatral visual. Esta forma, presente como lo hemos visto en nuestro corpus en *El retablo de las maravillas*, pero que *La burla más sazónada* y *Los refranes del viejo celoso* ayudan a enfocar, es concretamente la duplicación de elementos dramáticos mediante una *mise en abyme*, con la particularidad de reproducir uno/varios de estos elementos sin su corporización visible efectiva, sino a través de una imagen visual creada por una situación comunicativa particular – siempre que su validez sea corroborada por el contexto en el que se sitúa (en esto remitimos a las tres etapas mencionadas: predisposición, consolidación y confirmación).

La reconsideración de nuestras definiciones nos permite ver bajo una nueva perspectiva la paradoja subrayada anteriormente: existe una diferencia entre los protagonistas de *Los refranes* y del *Retablo*. Por un lado, los personajes proverbiales que aparecen en el mundo mágico creado por Rincón son *metadramáticos* porque son escenificados. Sin embargo, permanecen en la esfera onírica. Por otro lado, las apariciones enunciadas por Chanfalla o Pílonga no llegan a ser corporizadas, pero son *metateatrales* porque pertenecen a la configuración del teatro dentro del teatro. La diferencia entre ambos grupos de protagonistas es aquí estructural. La estructura, en el *Retablo*, se antepone a la corporización y, mediante la enunciación, se construye el metateatro. En cambio, en *Los refranes*, hay corporización efectiva pero sin cuadro estructural que remita al universo dramático. Volvemos a ver, por consiguiente, lo importante de la forma y de sus ecos en la representación insertada.

Es fundamental este aspecto en cuanto a la construcción de la *mise en abyme* que supone el metateatro. Sea *visible* o *visual*, su existencia se debe siempre a estructuras que recuerdan las de la obra en la que se insertan. Así pues, no se puede analizar el metateatro *visual* sin estar atento a su formación: el metateatro *visual* es una variante de la forma original de metateatralidad *visible*.

CONCLUSIÓN

*El teatro es poesía que se sale
del libro para hacerse humana.*
Federico García Lorca

Los abismos del teatro –ese *infierno*, como lo llama Sylviane Dupuis en *Les enfers ventriloques*– esconden infinitos tesoros, tanto en su estructura como en su contenido. Fue la primera observación que pudimos hacer al alejarnos de nuestro trabajo. Al principio no pretendíamos nada más que analizar con detenimiento el lugar que podía ocupar el metateatro en un corpus de entremeses, en un género que nos parecía particularmente adecuado para el estudio. Fue necesario explicar cómo se formaban estas estructuras dentro de nuestras obras y qué grado de metateatralidad poseían. Paradoxalmente, nos alejamos poco a poco de las categorías propuestas por Hornby. Su teoría seguía una finalidad simple: identificar con mayor precisión los elementos propensos a nuestra reflexión. Sin embargo, lo destacado se fue saliendo de los cánones teóricos y fue necesario comprender cuál era la diferencia entre un metateatro “básico” y otro más original.

Fue sorprendente, como primera conclusión, la heterogeneidad de nuestro corpus. Con un trabajo minucioso sobre los entremeses seleccionados se fue concretando el orden de nuestros capítulos. Evidentemente, *Las Alforjas* y *Escandarbey* se distinguían de los otros textos por ser justamente los que más correspondían a la teoría. Aún así, *Las Alforjas* nos fue dando la clave de lectura del resto de las obras: cruce de niveles, juegos entre drama insertado y pieza principal. Esto es fundamentalmente el eje común en nuestro corpus.

Para tematizar el conflicto realidad/ficción, tan frecuente en el Siglo de Oro, los autores de nuestro corpus recurren a la creación de un segundo nivel – el plano *metadramático* – que mezclan con el plano *intradramático*. Las víctimas de la burla no distinguen la realidad, fracturan la cuarta pared para bailar con los músicos de la representación insertada, reaccionan (o fingen hacerlo) frente a apariciones mágicas; se pierden en el flujo incesante de vaivenes entre ambos niveles. El público real asiste a la perturbación de la realidad, a la fragilización de su frontera con la ficción. Es espectador de una *mise en abyme* de la vida que se juega en frente de sus ojos y debe asumir tanto el papel de cómplice del autor del enredo como el de receptor indirecto del contenido. Aunque la ostentación de este recurso sea fructífera para los desencuentros y malentendidos a la hora de producir humor, no hay que

olvidar la sensibilidad de autores que vivían entonces en un periodo de constantes cuestionamientos existenciales. Tales eran las apariencias que terminaban por regir el mundo que los rodeaban y causar la publicación de textos tan valiosos aún hoy en día.

El teatro dentro del teatro posee una capacidad dramática vertiginosa. Se puede analizar desde cada uno de los elementos dramáticos. Por eso la ausencia física de uno de ellos es tan impactante. La vigencia del segundo nivel parece comprometida si aludimos a la ausencia de personajes dramáticos. Pero la magia y el verbo, conjuntamente, logran dar vida a simples descripciones. El metateatro en su forma visual es una *hipotiposis* llevada a la escena⁶⁶. Quizás en un primer momento –y por él pasamos– se pueda pensar que el metateatro visual no tiene los recursos suficientes para competir con la forma canónica. Sin embargo, su fuerza viene de la descentralización del foco de atención. Todo se concentra en la recepción y los efectos sobre los personajes-espectadores. Lo importante es el impacto de la palabra sobre el ser humano y las variables que lo definen, lo presionan, lo obligan a someterse o sublevarse. La diferencia notable entre ambas versiones del *Retablo* de Cervantes y Benavente es un ejemplo juicioso: el Alcalde de Quiñones es el centro de atención. Interesa su reacción, preocupa su sumisión, hace reír su inocencia. Se discierne mejor este enfoque con respeto al protagonismo de la colectividad en el *Retablo* de Cervantes.

Este escaso corpus entremesil nos permite abrir la puerta hacia el estudio más concreto de este recurso específico del metateatro. Sería interesante ver, por ejemplo, cómo se desarrolla en otros dramas del Siglo de Oro o inclusive en el teatro actual. ¿Hasta qué punto se recurre al metateatro visual en el teatro contemporáneo? Desde luego, proponer este tipo de preguntas se resume a abrir la caja de Pandora, sin instrumentos metodológicos concretos y sin corpus determinados. Además, los investigadores todavía libran una dura batalla para analizar correctamente los fenómenos de metaficción y metateatro. Quizás, cuando las definiciones adquieran el rango de autoridad necesario, surjan algún fantasma, alguna palabra o algún retablo capaces de fomentar el interés por un metateatro marginal, fruto de la fuerza creadora de la palabra, en un periodo que desgraciadamente se ha refugiado en la imagen, en la pantalla, dejando de lado esta sombra invisible capaz de despertar la imaginación.

⁶⁶ “L’hypotypose comme clef de voûte d’une approche rhétorique de la scène se retrouve ainsi englobée et comme dépassée par ‘son orientation pragmatique’ qui tend au bout du compte à défier l’ordre du discours en l’ouvrant vers une ‘dramaturgie de l’imaginaire’ ” (Rykner, 2001: 103).

Bibliografía

CORPUS ESTUDIADO

CERVANTES, Miguel (de), “El retablo de las maravillas”, en: *Entremeses*, ed. de Nicholas Spadaccini, Madrid: Cátedra, 1990, pp. 215-236.

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco (de), “Los refranes del viejo celoso”, en: *Teatro breve de los Siglos de Oro: antología*, ed. de Catalina Buezo, Madrid: Castalia, 1992, pp. 59-74.

QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis, “Las alforjas”, en: *Teatro breve de los Siglos de Oro: antología*, ed. de Catalina Buezo, Madrid: Castalia, 1992, pp. 93-106.

QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis, “El retablo de las maravillas”, en: *Entremesistas y entremeses barrocos*, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Madrid: Cátedra, 2005, pp. 169-186.

QUIRÓS, Francisco Bernardo (de), “Escandarbey”, en: *Entremesistas y entremeses barrocos*, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Madrid: Cátedra, 2005, pp. 327-338.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, “La burla más sazónada”, en: *Entremesistas y entremeses barrocos*, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Madrid: Cátedra, 2005, pp. 41-54.

OTRAS OBRAS LITERARIAS

ARISTOTE (2011), *La poétique*, ed. de Roselyne Dupont-Roc, Paris: Seuil.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1982), *El gran teatro del mundo*, ed. de Eugenio Fruto Cortés, 6.^a ed., Madrid: Cátedra.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2011), *La vida es sueño*, ed. de Ciriaco Morón, 33.^a ed., Madrid: Cátedra.

CERVANTES, Miguel (de) (1970), “El viejo celoso”, en: *Entremeses*, ed. de Eugenio Asensio, Madrid: Castalia, pp. 201-220.

CERVANTES, Miguel (de) (1986), *El rufián dichoso / Pedro de Urdemalas*, ed. de Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini, Madrid: Cátedra.

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco (de) (1991), “El sueño de la muerte”, en: *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid: Cátedra, pp. 307-405.

LOPE DE VEGA CARPIO, Felix (1971), *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de Juana de José Prades, Madrid: Clásicos hispánicos.

LOPE DE VEGA CARPIO, Felix (1967), “Lo fingido verdadero”, en: *Obras escogidas*, ed. de Federico Carlos Sainz de Robles, tomo 3, Madrid: Aguilar, pp. 165-199.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (1999), *El diablo cojuelo*, ed. de Ramón Valdés, Barcelona : Crítica.

ESTUDIOS Y CRÍTICA

ABEL, Lionel (2003), *Tragedy and Metatheatre: Essay on Dramatic Form*, New York: Holmes & Meier, [primera edición: 1963].

ABIRACHED, Robert (1978), *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris: B. Grasset.

ANDRES-SUÁREZ, Irene / LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel / RAMÍREZ MOLAS, Pedro (eds.) (1997), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid: Verbum.

Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos, ed. de C. George Peale, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1983.

ARRELLANO, Ignacio / BLECUA, Alberto / SERÉS, Guillermo (eds.) (2009), *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, Madrid: Iberoamericana.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1956), “El entremés y la novela picaresca”, en: *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, tomo VI, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 215-246.

BERGMAN, Hanna E. (1965), *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses: Con un catálogo biográfico de los actores citados en sus obras*, Madrid: Castalia.

BERGMAN, Hanna E. (1975), *Los refranes del viejo celoso y obras afines*, México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios,
<http://aleph.academica.mx/jspui/bitstream/56789/28286/1/24-002-1975-0376.pdf> (cons. 10. 12. 2012)

BUEZO, Catalina (ed.) (1992), *Teatro breve de los Siglos de Oro: antología*, Madrid: Castalia.

CAMPANA, Patrizia, “‘Et per tal variar natura è bella’: Apuntes sobre la *variatio* en el *Quijote*”, en: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1997, 17.1, pp. 109-121, <http://www.h-net.org/~cervant/csa/artics97/campana.htm> (cons. 26/11/2012).

COULON, Mireille (1993), *Le sainete à Madrid à l'époque de Don Ramón de la Cruz*, Pau: Publications de l'Université de Pau.

CURTIUS, Ernst Robert (1957), *La littérature européenne et le Moyen Age Latin*, Paris: PUF.

DÄLLENBACH, Lucien (1977), *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris: Seuil.

DÍEZ BORQUE, José María (1996), *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*, Barcelona: José J. de Olañeta.

DÍEZ BORQUE, José María (2002), *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid: Laberinto.

EGIDO, Aurora (coord.) (1989), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

EQUIPO DE INVESTIGACIÓN SOBRE EL TEATRO ESPAÑOL, INSTITUTO "MIGUEL DE CERVANTES" DEL C.S.I.C. (1983), *El teatro menor en España a partir del Siglo XVI, Actas del coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*, Madrid: CSIC-Dpto. de publicaciones.

FORESTIER, Georges (1981), *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIIe siècle*, Genève: Droz.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2007), *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*, Madrid: Síntesis.

GARCÍA LORENZO, Luciano (coord.) (1985), *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983)*, Madrid: Taurus.

GROSPERRIN Jean-Philippe (2001), "Accourez à ce spectacle de la foi": Economie de la scène dans la prédication classique", en: *La scène. Littérature et Arts Visuels*, ed. de Marie-Thérèse Mathet, Paris: L'Harmattan, pp. 149-168.

HEIDMANN, Ute (2006), "Epistémologie et pratique de la comparaison différentielle. L'exemple des (ré)écritures du mythe de Médée", en: *Comparer les comparatismes: perspectives sur l'histoire et les sciences des religions*, ed. de Maya Burger y Claude Calame, Paris: Edidit Archè, pp. 141-158.

HERMENEGILDO, Alfredo (2003), "Usos de la metateatralidad: los pasos de Lope de Rueda", en: *Signos literarios y lingüísticos*, 2 (julio-diciembre), pp. 13-31.

HERZOG, Christophe (2010), *Mito, tragedia y metateatro en el teatro español del siglo XX: ensayo sobre el cuerpo y la conciencia en el drama*, Tesis doctoral defendida en 2010, en trámites de publicación.

HORNBY, Richard (1986), *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg, Bucknell University Press.

HUERTA CALVO, Javier (2001), *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid: Laberinto.

MARTÍNEZ LÓPEZ, María José (1997), *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse: Presses Univ. du Mirail.

OROZCO DíEZ, Emilio (1969), *El teatro y la teatralidad del Barroco (ensayo de introducción al tema)*, Barcelona: Planeta.

PICARD, Michel (1986), *La lecture comme jeu: essai sur la littérature*, Paris: Éd. de Minuit.

PROFETI, Maria Grazia (dir.) (2004), *El teatro de Miguel de Cervantes: ante el IV Centenario de la ed. del Quijote: 1605-2005*, Pontevedra: Mirabel.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina / TORDERA, Antonio (1985), *Escritura y palacio. El toreador de Calderón*, pról. de Antonio Amorós, Kassel: Reichenberger.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina / TORDERA, Antonio (1998), *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid: Castalia.

ROUBINE, Jean-Jacques (2004), *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris: Armand Colin.

RYKNER Arnaud (2001), “Du visible au visuel: flux et reflux de la scène”, en: *La scène. Littérature et Arts Visuels*, ed. de Marie-Thérèse Mathet, París: L’Harmattan, pp. 103-108.

SAMINADAYAR-PERRINS Corinne (2001), “Rhétoriques de la scène”, en: *La scène. Littérature et Arts Visuels*, ed. de Marie-Thérèse Mathet, París: L’Harmattan, pp. 45-66.

SCHAFER JACK, William (1923), *The early entremés in Spain: The rise of a dramatic form*, Philadelphia: Publications of the University of Pennsylvania.

SÁEZ RAPOSO, Francisco (2005), “Juan Rana en escena”, en: *La construcción del personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid: Fundamentos.

SANCHIS SINISTERRA, José (2002), *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, Aznar Soler Manuel (ed.), Ciudad Real: Ñaque.

TRANCÓN PÉREZ, Santiago (2006), *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*, Madrid: Fundamentos.

UBERSFELD, Anne (1996a), *Lire le théâtre*, volume 1, Paris: Belin.

UBERSFELD Anne (1996b), *Lire le théâtre*, volume 2, Paris: Belin.

YANCEY, Jason E. (2009), *Dark Laughter: Liminal Sins in Quevedo's Entremeses*, Proquest, http://books.google.ch/books?id=xv8lN0v_uhgC&pg=PA168&lpg=PA168&dq=santiliprisco&source=bl&ots=6PhtyLwpYp&sig=WVgq2lXcdEO-pBPxWjhIK7JFH2s&hl=fr&sa=X&ei=FvKtUNLvOuXQ4QSp04CQBQ&ved=0CCwQ6AEwAA#v=onepage&q=santiliprisco&f=false (cons. 10. 12. 2012)

ANTOLOGÍAS Y DICCIONARIOS

BUEZO, Catalina (ed.) (1992), *Teatro breve de los Siglos de Oro: antología*, Madrid: Castalia.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1982), *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera, Madrid: Castalia.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1989), *Teatro cómico breve*, ed. de María-Luisa Lobato, Kassel: Reichenberger.

CAUDET YARZA, Francisco (1994), *Los mejores refranes españoles*, Madrid: M.E. Editores.

COTARELO Y MORI Emilio (2000), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Ed. facsímil. Estudio Preliminar e índices por José Luis Suárez y Abraham Madroñal Duran, Granada: Editorial Universidad de Granada, vol. 1 y 2.

Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores, Madrid: Imprenta de Fortanet, 1903 (segunda edición corregida de la primera en 1657), <http://archive.org/stream/flordeentremeses00madruoft#page/n5/mode/2up> (cons. 27. 11. 2012)

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (2005), *Entremesistas y entremeses barrocos*, Madrid: Cátedra.

HUERTA CALVO, Javier (ed.) (1999), *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid: Biblioteca Nueva.

QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis (1991), *Entremeses*, ed. de Christian Andrés, Madrid: Cátedra.